Introducción a la *poética*

Julio Balderrama

Julio Balderrama

INTRODUCCIÓN A LA POÉTICA

Edición de Domingo Tavarone

ÍNDICE

Algunas ACLARACIONES editoriales…….…… 3
I. A MODO DE INTRODUCCIÓN……...……... 4
II. LA NOCIÓN DE MODELO …… 7
III. EL MODELO BIOPSICOLÓGICO DEL HOMBRE …….. 9
IV. LOS MODELOS PLATÓNICO y ARISTOTÉLICO……... 14
V. LA OBRA LITERARIA. *Un esquema de análisis*……18
VI. GOETHE. *Dos poemas, dos visiones*…… 24
VII. EL PUNTO DE PARTIDA DEL FILOSOFAR. Realismo metódico, idealismo crítico e idealismo ontológico…….. 30
APÉNDICE. *Introducción a la poesía*……. 39
VIII. TRASCENDENCIA e INMANENCIA (o la sabiduría terrena y la de la otra orilla) …….. 49
IX. LA DOBLE VÍA SAPIENCIAL EN DOS TEXTOS. Eliot y Milosz ……. 56
X. LA POESÍA COMO REVELACIÓN DEL OBJETO…….. 68
XI. ACTITUD EXISTENCIAL EMPÍRICO-PRAGMÁTICA (u OCCIDENTAL MODERNA)……... 74
XII. EL PROCESO CREATIVO …… 84
XIII. LA PROTOIMAGEN y EL ANÁLISIS DE TEXTO ……... 90
XIV. EL POEMA COMO SÍMBOLO HIEROFÁNICO …….. 94
XV. EL POEMA COMO ARQUETIPO REVELADO …….. 104
XVI. EL POEMA COMO RESPLANDOR DE LA PALABRA ……. 114
XVII. EL LENGUAJE POÉTICO Y LA REPRESENTACIÓN DEL OBJETO en LA FILOSOFÍA y en LA POESÍA ……. 117
XVIII. FORMAS DE LA CELEBRACIÓN POÉTICA …… 124
XIX. LA POESÍA y LA LENGUA …….. 131
XX. EL LENGUAJE POÉTICO COMO ENIGMA …… 135
XXI. REDONDEANDO……... 139

Algunas ACLARACIONES editoriales

En la tapa, al pie, una leyenda dice "Edición de Domingo Tavarone", que deseo se interprete no como la atribución de algún merecimiento sino como la responsabilidad editorial de quien da a conocer un texto inédito en ausencia de su autor, con todas sus implicancias.

Este curso se desarrolló entre abril y noviembre de 1990. Fueron veinticinco encuentros en los que la participación de los asistentes se intercalaba con la exposición del disertante. Dichas sesiones fueron grabadas y luego transcriptas de manera literal. Terminado el curso, le acerqué al Prof. Balderrama dicha versión, que me devolvió al poco tiempo con un comentario tan valorativo como lacónico: "Qué trabajo se ha tomado". Fue todo.

En principio había pensado en publicar el curso así, en crudo, pero en algún momento de las tantas relecturas, llegué a la conclusión de que era imperioso desbrozarlo para que algunos hilos conductores protegieran al lector de un acercamiento infructuoso. La primera decisión que tomé fue despojarla de lo que aportaban los asistentes, con una condición: cuando algún aporte el disertante lo incorporaba al desarrollo de la clase, lo incluí como parte de su reflexión; en caso contrario, lo desestimé sin que ello implicara ningún tipo de juicio de valor sobre el aporte.

Este desbrozamiento lo comencé y lo dejé varias veces, hasta que a fines del año pasado lo retomé con la decisión de someter esta *Introducción a la poética* a una prueba definitiva: o terminaba en una publicación o la archivaba para siempre ("Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos),/ hay alguno que ya nunca abriré", dice Borges en *Límites*).

Pues logré darle una forma publicable y aquí está. Quien tristemente ya no está para aprobar como propia esta versión, es el profesor Balderrama y a esta situación aludía al pedir que la frase "edición de" sólo se interpretara como una advertencia de la responsabilidad editorial que asumía.

Aunque en el texto no se explicite por separado el aporte del público, a medida que se avance en la lectura se notará el "clima" participativo propio de una clase, lo que está, creo, en el espíritu mismo del curso y en la metodología de su desarrollo.

En el comienzo de la clase final del 8 de noviembre el propio profesor da la clave: "Ante todo, lo que hemos tratado de hacer es presentar un modelo para la teoría poética, con todo lo que implica un modelo, es decir, que no pretende agotar el objeto (ni siquiera la realidad del objeto), sino que aspira dar del objeto un escorzo conducente para determinados fines y, además, deja siempre interrogaciones abiertas ya que un modelo, cuando es válido, es infinitamente multiplicable en pequeños modelos derivados".

Esto es, no se trata de la exposición lineal de un saber más o menos acabado sobre el quehacer poético, sino de un constructo que, a partir de una reflexión fundamentada por parte del disertante, se va abriendo camino, no siempre predecible, a medida que entre éste y los oyentes se establece una corriente especulativa siempre abierta. Allí está la riqueza de los encuentros.

El reflejo textual de esta dinámica es ese *corsi e ricorsi* continuo, que cuando pareciera cerrarse en círculos concéntricos reiterativos se dispara en volutas ascendentes cada vez más enriquecidas. En última instancia, al profesor Balderrama nada le hubiera alegrado más que constatar que sus reflexiones han servido para despertar las de sus oyentes.

Domingo Tavarone
21 de mayo de 2013

I

A MODO DE INTRODUCCIÓN

En su *Arte poética*, Verlaine, después de hacer una enunciación de lo que él considera poesía, dice mas o menos esto: "... y todo el resto es literatura". De aquí ha partido una escisión entre poesía y literatura que ha tendido a mantenerse durante todo el siglo XX.

Este punto de vista tiene un aspecto positivo y otro negativo. Su aspecto negativo es que siempre lo poético se ha considerado parte de lo literario, lo que se comprende porque al fin y al cabo *poiesis* es un tipo de actividad de cualquier orden, de modo que entran en ella tanto lo que llamamos "literatura" en sentido amplio como lo que designamos "poesía" en un sentido mas restringido; en consecuencia, así observada la cuestión no habría una división tan tajante entre poética y literatura como la propuesta por Verlaine y que en algunos medios tuvo vigencia hasta mediados del siglo.

Sin embargo, creo que esta distinción tiene su lado positivo si la enfocamos de otra manera, haciendo una distinción entre poética y disciplinas literarias.

Ante todo creo que es necesario precisar el uso de una serie de términos. Vamos a llamar *poesía* no sólo a lo escrito en verso o a la lírica, sino al uso de la palabra en función artística, es decir, todo el campo que pertenece a la creación literaria. Con esto le devolvemos a *poiesis* su sentido originario de creación, por el que se diferencia de la *praxis*. Ambas son formas del *hacer* (precisamente *poiesis* viene de *poiei,* que significa "hacer"), pero la diferencia está en que mientras *praxis* es un hacer reactivo, es decir, una actividad que recibe su sentido de los estímulos provenientes de la circunstancia que la provoca y la modificación que provoca a su vez en dicha circunstancia, la *poiesis* tiene su sentido y su resultado en sí misma. Para usar una terminología tradicional, mientras la *praxis* pertenece al orden de la vida activa, la *poiesis* pertenece al orden de la vida contemplativa.

Desde ya que la *poiesis* no se reduce a la actividad literaria o artística, pero las otras formas quedan fuera de lo que nosotros vamos a considerar en este curso. En consecuencia, cuando hablamos de poesía como del uso artístico de la lengua, le devolvemos a *poiesis* su acepción originaria.

Retomemos la cuestión de la poiesis y la literatura. Para ello vamos a hacer un rodeo preliminar. Una de las afirmaciones que siempre he sostenido en mis cursos de literatura de Europa Meridional, es que Petrarca fue el primer literato: un hombre neurótico, coqueto, eternamente insatisfecho, es decir, un desequilibrado. Y lo contrapongo a Dante, que era un letrado, como lo fueron los mandarines o los poetas chinos, hombres de un gran equilibrio interior en los que el quehacer (que hoy llamaríamos literario) cobraba un sentido que trascendía su propia subjetividad.

Esto traería, entonces, una primera diferencia importante entre el literato y el letrado, que puede ser poeta o no, así como los poetas pueden ser a menudo literatos.

Cuando se viene de otros campos, como es mi caso que provengo de las ciencias del lenguaje, el acercamiento a los ámbitos literarios nos provoca a menudo la impresión de que nos acercamos a un terreno invadido por la frivolidad, cuando no por la inutilidad o la superficialidad. ¿Por qué?

Reflexionando sobre esto se me ocurrieron algunas cosas. En primer lugar noto en los trabajos de los eruditos una falta de arraigo vital, existencial, como si la obra literaria que se estudia careciera de vitalidad o no tuviera ningún tipo de arraigo en la existencia misma; como si le faltara fervor. Son capaces de hablar de Shakespeare del mismo modo que de Juan de Tejeda y, sin embargo, entre ellos *no hay* medida común, ya que la literatura no es un repositorio donde se puedan mezclar indiferenciadamente Dante, Shakespeare, Homero Manzi, Tejeda, Labardén, Echeverría... Resumiendo esta primera observación: creo que la oposición entre poética y literatura viene a poner de relieve esa falta de discriminación de la aproximación vital, que es el hecho poético, y que en los estudios literarios suele soslayarse.

En relación con esta falta de fervor de los que cultivan las ciencias literarias, se encuentra un condicionamiento de época: el intento de adoptar lo que convencionalmente se llama *actitud científica*, como si por el hecho de tener que ser objetiva una actitud científica debería ser

necesariamente anodina. Entonces, en pos de esta supuesta actitud científica se comentan las obras como si se estuviera disecando un insecto, lo mismo una cucaracha que una mariposa. Pero es que una cucaracha *no es* una mariposa como Dante *es* Dante, Shakespeare *es* Shakespeare, Labardén *es* Labardén... y, por lo tanto, sus obras no pueden abordarse por igual con esa actitud supuestamente objetiva, vitalmente desarraigada, juntando datos como si eso no tuviera ninguna atingencia con la vida.

Este acercamiento "literario" a lo poético es lo que lo transforma en algo carente de sentido, literalmente *in-significante.*

Yendo a una cuestión que me preocupa porque la mayoría de los que estamos acá somos docentes, esto quizá permita comprender por qué la enseñanza de la literatura es tan inoperante, aun para aquellos que se interesan.

Como el hombre no puede hacer nada para lo cual no encuentre un sentido, en algunos casos los que se dedican a las ciencias literarias perciben esta especie de in-significancia e intentan darle un sentido, pero en lugar de buscarlo en la especificidad del objeto que están trabajando, que es la obra poética, acuden a otro lado, a la historia de la cultura, por ejemplo. Desde ya que el punto de vista histórico es válido en tanto se corresponde con el punto de vista del historiador, pero ubicar una obra poética dentro de la historia es ubicarla como historia no como poética. Lo mismo si en una obra se buscan mitos, esto es interesante para el antropólogo o para el psicoanalista, pero secundario para quien se dedique a la poética. En una de las modas recientes, también se ha buscado el sentido dentro del campo sociológico, como los estudios de Viñas sobre *Una excursión a los indios ranqueles,* o psicológico, como el psicoanálisis de Baudelaire[1] o el complejo de Edipo mal resuelto de *Hamlet* y (lo que es peor) del propio Shakespeare. Desde ya que las obras literarias pueden utilizarse como material para otros fines extrapoéticos, pero quien estudia lo poético específicamente no puede hacerlo, porque se ubica fuera de la especificidad de su objeto. Así, buscando el sentido en un campo enteramente ajeno a la obra como tal, nos ubicamos otra vez en el punto de partida y, entonces, la obra literaria pierde sentido en sí misma y, en consecuencia, no tiene su arraigo vital-existencial.

Feinmann cuenta una anécdota de su juventud: en una mesa redonda se analizaba el *Hamlet* como una obra esencialmente política dentro de la concepción renacentista. Cuando terminaron los otros, Borges dijo: "Quisiera decir una cosa. *Hamlet* también era una parte del sueño de Shakespeare". Esto es, hay otra cosa más importante en *Hamlet*, y a esto apuntamos cuando decimos que debemos centrarnos en lo poético. Como lo dijo un crítico inglés llamado Smith: "Cuando estoy viendo *Hamlet,* lo que veo es a alguien que me está viendo a mí y me hace descubrirme a mí mismo; me pone frente a un espejo y eso es lo que importa".

1 En alusión al texto *Baudelaire*, de J.P.Sartre [N. del E.]

II

LA NOCIÓN DE MODELO

Para comprender mejor lo que queremos desarrollar, me parece imprescindible abordar algunas cuestiones filosóficas. Trataremos de hacerlo del modo más llano posible.

Uno de los temas más importantes de la epistemología del siglo XX es el concepto de modelo.

Básicamente, hay dos tipos de modelo:

1. Modelo *semántico*. Es el caso ejemplar (de ejemplos) que sirve para ilustrar una estructura expresada en abstracto: si tenemos una estructura S+P expresada en forma abstracta, las frases "El gato muerde a la gata" o "El elefante pide médico", son modelos semánticos para la estructura en abstracto S+P. Cuando se habla de este tipo de modelo se lo menciona explícitamente: "semántico"; de lo contrario,

estamos en presencia de otro tipo de modelo que a falta de denominación específica lo vamos a llamar como sigue.

2. Modelo *explicativo.* Es el que nos interesa particularmente. "Explicativo" está tomado acá en el sentido de "explicación científica".

Los epistemólogos por lo general hacen una diferencia entre *teoría* y *modelo*; mientras que la teoría es la formulación abstracta, el modelo es la versión de esa teoría expresada en un modo intuitivo: un modelo dibujado, un aparato; el famoso y preterido modelo del átomo como planetario, por ejemplo. Para nuestros fines vamos a identificar teoría y modelo, cosa que por lo general no hacen los científicos del campo físico pero sí los psicólogos. Entonces, por convención en el curso hablaremos de modelo en todos los casos.

Por lo tanto, vamos a decir que un modelo explicativo es cualquier dispositivo que simula el comportamiento de un objeto. Intentemos, entonces, explicar, qué es un modelo. En toda disciplina hay un campo de la realidad que se estudia, pero como todo objeto en la realidad es muy complejo, lleno de factores y variables que complican la visión de quien se interesa por un aspecto particular de la cosa, el sujeto que lo estudia extrae del objeto los rasgos de estructura que le interesan y lo proyecta en un dispositivo que se reduce a ese aspecto de la estructura. Tomemos un ejemplo: para determinar el comportamiento de un avión, los fabricantes someten un modelo a prueba en un túnel de viento. Dicho modelo de avión tiene todos los rasgos necesarios para determinar cómo se comportaría el aparato real. Y precisamente se dice que es un modelo, esto es, una simulación del objeto, porque no es el objeto mismo, sino un dispositivo mental o físico que reproduce aquellos rasgos que se quieren considerar y sobre todo manejar.

La noción de modelo representa una actitud de modestia, porque un modelo no pretende en modo alguno agotar la realidad del objeto sino que se conforma con encarar un aspecto para rendir cuenta, ante la conciencia, de ese objeto en tanto objeto de conocimiento. Y, sin meternos en el campo científico sino moviéndonos en otros terrenos que nos son más conocidos, la noción de modelo no sólo es extensible a la psicología sino también a la filosofía: ¿la filosofía no será, en última instancia, la propuesta de un modelo para aquello que llamamos realidad? (acá no puedo menos que recordar unos versos de un poema de Montale: "los escarnios de aquellos que creen/ que la realidad es eso que se ve"[2]). Se trata de un modelo que arranca posiblemente de una intuición fundamental que luego se plasma en un lenguaje; y eso es un modelo del mundo. Como decía Hegel, el hombre está condenado por Dios a ser filósofo, porque le ha dado una intuición y le ha dicho: ahí la tiene, arréglese con ella y trate de expresarla como puede.

Entonces, vista la cosa así, hay:

- *modelos científicos,* que dan cuenta de un aspecto de la realidad empírica;
- *modelos filosóficos,* que tratan de exponer la totalidad de la realidad, por lo menos desde un cierto escorzo; y análogamente,
- un *modelo poético*, que quisiéramos exponer en este curso.

Lo que tiene de modesta esta noción de modelo, es que un modelo no pretende ser el único posible. En ese sentido los filósofos podrían aprender mucho de esta concepción porque la filosofía se ha presentado siempre, o casi siempre, con la pretensión de ser la única explicación posible del mundo.

El modelo nos crea un ámbito de modestia, porque partimos de la premisa de que se trata de una simulación, de un modo posible de ver la cosa y que debe haber otros; por esto el sentido

[2] Del poema *Xenia*. [N. del E.]

del curso es proponer un modelo y ver si sirve para explicar el hecho poético. Esto, evidentemente, se relaciona con una necesidad práctica, porque el ser humano no puede manejarse sin un esquema de los aspectos de la realidad; salvo Pirrón, que fue un escéptico puro, todos los demás (los académicos platónicos, Parménides que en última instancia es un escéptico anticipado, en Oriente...) aceptaron la necesidad de una verdad práctica, que sí es accesible al hombre aunque fuera en forma limitada, útil para manejarse en la vida cotidiana, porque de lo contrario el único camino que queda es el de Pirrón: o uno tiene un modelo para manejarse en la vida o se suicida.

Por lo que vamos a cerrar este punto, recalcando que la propuesta del curso debe entenderse como un modelo, que desde luego aspira a ser útil y contribuir de alguna manera a esclarecer el hecho poético a quien lo percibe.

III

EL MODELO BIOPSICOLÓGICO DEL HOMBRE

Desde el siglo XVIII, por lo menos, se ha producido una corriente de pensamiento más o menos deliberada, con fuerte fundamento en la filosofía pero sobre todo en la biología, que ha intentado convencer al hombre de que es un animal, y lo ha conseguido plenamente.

En el Canto VI, verso 8, del *Inferno,* en que Paolo y Francesca se encuentran en el medio de una gran tormenta que los lleva de un lado para el otro, Dante se les aparece con una actitud benévola y Francesca le dice: *O animal grazioso e benigno*, cosa que en Dante se debe tomar a bien porque aquí "animal" significa "ser animado", que es su sentido originario. En cambio, no ocurriría lo mismo si hoy a una persona le decimos que es un animal, lo que ciertamente le resultaría muy insultante.

Sin embargo, concebida al modo clásico, la idea de que el hombre es un animal tiene su fundamento en la más venerable, remota y tradicional antigüedad, por lo menos desde que se tradujo abusivamente a Aristóteles en aquello de que el hombre es un animal racional. Pero lo que Aristóteles dice es que el hombre es un "viviente" racional, denominación que en la tradición latina le corresponde a "ánima", por lo que "animal" es "ser dotado de alma".

Es decir, la tradición de que el hombre es un animal viene de la antigüedad y es legítima en tanto tomemos en cuenta el punto de vista platónico y más específicamente aristotélico, de que

es un ser viviente en el cual hay tres principios anímicos subsumidos uno en otro: un primer grado, el principio del *alma vegetativa*, que es la propia de la nutrición y del crecimiento, específica del vegetal; un segundo grado en la escala de los seres, el *alma sensitiva*, que envuelve a la nutritiva e implica el movimiento, la sensibilidad y la memoria, específica de la bestia; y una tercera forma que es el *alma racional*, específica del ser humano y que envuelve las demás manteniéndolas regidas, es decir, un alma dentro de la otra formando una unidad estructural (en terminología moderna), donde el alma inferior es un elemento subordinado a la estructura total. Concebida la cuestión de este modo, es cierto que el hombre es un animal racional, pero lo esencial es lo racional, no lo animal.

El punto de vista de la corriente que arranca en el siglo XVIII, a la que aludíamos al comienzo, es precisamente el opuesto: insiste en que el hombre es un animal, esencialmente, y la razón es un accidente biológico sobreagregado. Que ese accidente biológico se haya producido por una evolución continua (como se creía al principio de la teoría) o por un salto genético (como lo sostenía el marxismo inclusive antes de los mismos genetistas) es indiferente para el caso; el hecho es que la esencia del hombre es animal, lo mismo que la de la cucaracha, el elefante, el delfín o el mono. Y como cada especie tiene una peculiaridad que la diferencia de los demás, para el hombre esa diferencia es la razón.

Casualmente, hace poco tuve ocasión de ver una película de Resnais que no conocía: *Mi tío de América.* El título es encubridor ya que debería haber sido el de un libro de D. Barash que se llama *El comportamiento animal del hombre*[3]**.** El filme y el libro son dos expresiones paralelas sumamente interesantes. Para quienes no lo hayan visto, el filme de Resnais es una lección de biología magnífica (más que de biología, de etología, un enfoque biopsicológico) dictada por un profesor francés, Laborit, que a lo largo de la película la va desarrollando magníficamente, ilustrándola con tres o cuatro historias o destinos humanos que se cruzan y mostrando cómo ese comportamiento humano está basado en el comportamiento de animales experimentales. Como algo muy llamativo, al final de la película un sector del público aplaudió; como generalmente cuando un película se aplaude no es por su factura estética sino por el mensaje, esta anécdota personal me viene a confirmar cuánto éxito tuvieron las gentes del siglo XVIII hasta acá en convencer al hombre de nuestra cultura sobre su naturaleza animal, y Barash en su libro lo dice explícitamente.

Ese modelo biológico está pensado sobre la base de lo que podemos llamar un pensamiento empírico-pragmático[4], que podríamos sintetizarlo aproximadamente así: primero hay un código genético que construye un tubo digestivo y un aparato reproductor, y los conecta con un sistema músculo-sensorio-neural. Una de las propiedades de este sistema es la memoria, es decir, la capacidad de almacenamiento de impresiones; este mecanismo está regido por el principio placer-dolor, en función de la reacción al medio: el principio del placer se corresponde con la reacción básica de acercamiento y el de dolor con la reacción básica de huida.

Luego, dicho código genético y el material que lo constituye se desarrollan; por supuesto, actúan mediante mecanismos fisicoquímicos con un grado evolutivo a partir de la materia inerte, y para el caso poco importa que se trate de un salto o de una evolución continua. Además, el sistema neural se desarrolla reaccionando en función de la hostilidad del medio y va produciendo cambios en función de dicha hostilidad, hasta llegar a estructuras mucho más complejas.

---

[3] Barash, D. (1981). Editorial ATE. Barcelona. El original es de 1977 y su título, *El susurro interior,* alude al concepto de que en el hombre habita el animal primitivo que, aunque no se manifieste abiertamente, susurra en su interior. [N. del E.]

[4] En el hombre primitivo el aspecto pragmático se encuentra separado del pensamiento mítico, pero el hombre moderno ha conformado una unidad tomando el pensamiento pragmático, que es esencialmente racional, como el equivalente del pensamiento mítico. En los pueblos primitivos, en cambio, lo pragmático viene a ser el uso absolutamente racional del medio natural y de los instrumentos, al margen de los condicionamientos míticos que el mismo uso pudiera tener.

En la especie humana, el sistema neural central (el cerebro, el encéfalo...) alcanza una capacidad funcional que excede la inmediatez de la respuesta. En el animal la respuesta tiene en general un carácter más o menos inmediato, en las especies más evolucionadas aparecen respuestas más o menos demoradas y en el ser humano alcanzan la demora máxima, ya sea demorándolas con respecto al objetivo o a las metas (incluso durante un tiempo sumamente largo), programando la respuesta en función de representaciones o imágenes (toda representación o imagen tiene su correspondencia estructural en el sistema nervioso central, un mapa correspondiente a la imagen creada, al menos como hipótesis) o emancipando la representación con respecto al estímulo real o posible, mediante la creación de lo que podríamos llamar un mundo mental, una especie de realidad ficticia que inclusive puede llegar a ser objetivada.

De modo que en última instancia el esquema de comportamiento de este organismo así concebido, se basa en la tensión y en la distensión: momentos de tensión que son los momentos para el sostén de la vida, es decir, la nutrición y la cópula, y momentos de distensión que sirven para la recuperación de la energía así gastada o para descarga de energía acumulada que no ha tenido salida, y entonces estamos en el fundamento de la cultura, por lo menos de las formas desinteresadas de la cultura.

Volviendo entonces a la representaciones imaginarias, este desarrollo de la capacidad imaginativa ayuda al hombre a elaborar mecanismos de defensa en preservación de la vida, que son los freudianos: las racionalizaciones (en la película, se insistía en que los impulsos inconscientes que no se pueden reconocer se canalizan en una serie de actitudes que se explican racionalmente), el desplazamiento (la actitud agresiva hacia una representación se desplaza hacia otra), la proyección, etc.

Y aquí se produce otro fenómeno: el ser humano dispone la capacidad de trastornar totalmente lo que el animal bruto tiene como sana actitud de conservación y de defensa de la vida, transformándolo enteramente en un mundo imaginario que se puede volver contra sí mismo. Algo de esto aparece en Max Scheler en el primer capítulo de *El puesto del hombre en el cosmos*; allí expone un conjunto de teorías que se han dado sobre el hombre, una de las cuales lo concibe precisamente como un animal pervertido, más o menos.

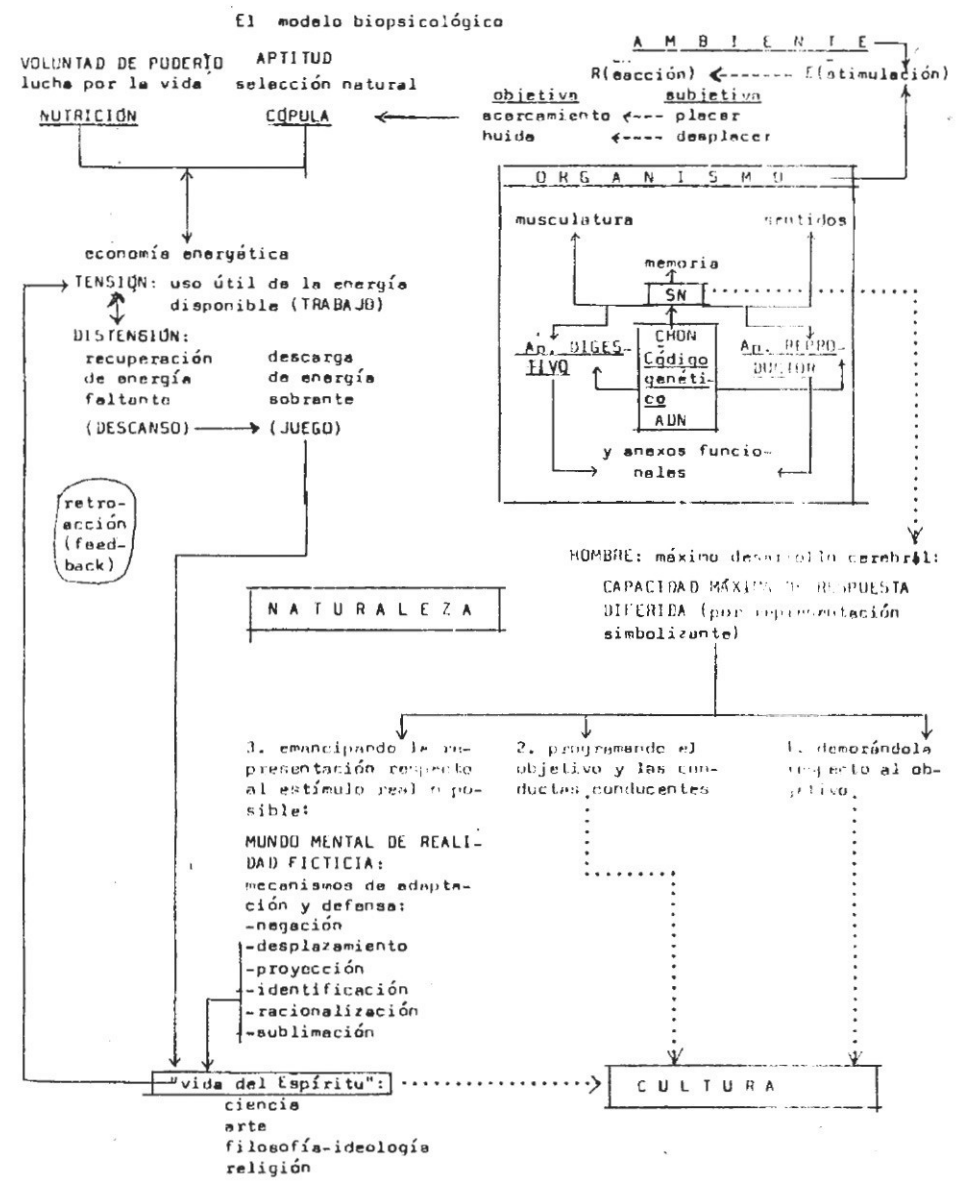
Creo que esta imagen zoológica del hombre está profundamente arraigada y por eso no me extraña que se haya aplaudido al final de la película.

Adonde quiero llegar es a lo siguiente: en última instancia, el desarrollo tecnológico es un desarrollo de la especie humana como animal, del mismo modo que la ingeniería de los topos es un medio para facilitar su vida en el medio. Los desarrollos de la medicina, la arquitectura, la ingeniería, la cibernética..., son todas las contribuciones que hace el animal humano gracias a esa propiedad biológica específica que es su razón, para acomodar mejor su vida; ni siquiera en eso se diferencia del animal, ni siquiera en sus intentos de conocimiento puro porque la curiosidad está también en el reino animal, como lo muestran los etólogos. Esa curiosidad del hombre aparentemente es desinteresada, pero si seguimos atentamente el modelo veremos que se trata de una curiosidad que sigue ese mecanismo inconsciente que conduce a esa preservación de la vida.

En este punto quiero traer a colación una predicción de Spengler. Decía que hay un momento en la decadencia de las culturas en que, cuando se han extinguido las posibilidades del poder económico y reaparecen las posibilidades del poder político para ser ejercido del modo más sangriento (como la de los caudillos conquistadores), llega un punto en que la civilización alcanza un extraordinario grado de desarrollo con un retorno de las poblaciones a las condiciones primitivas. Si bien Spengler no alcanza a decir que nos acercamos a una civilización zoológica, parece que nos acercamos a ella de un modo bastante considerable, que estamos en presencia de una serie de pequeños síntomas que, como ocurre en medicina, terminan conformando el gran

síndrome, en este caso el síndrome zoológico contra el cual la gente sensata tendría que tratar de protegerse.

Parece útil redondear lo que venimos diciendo sobre este modelo biopsicológico, mediante un esquema que se podría representar así:[5]



Este esquema responde sintéticamente a lo que venimos diciendo, con algún agregado. En última instancia, lo esencial del modelo es que el ser viviente está concebido básicamente como

[5] El paso del tiempo ha vuelto un tanto ilegible algunas leyendas del gráfico. Si bien, a continuación el profesor explica cada paso del mismo, para facilitar la lectura reproducimos las leyendas que ofrecen mayor dificultad. A la derecha y dentro del cuadro: "Ap. DIGESTIVO/ Ap. REPRODUCTOR". A la derecha y hacia el centro: "HOMBRE: máximo desarrollo cerebral / CAPACIDAD MÁXIMA DE RESPUESTA DIFERIDA (por representación simbolizante)". Parte de debajo de ambas columnas, de derecha a izquierda: "/1. demorándola respecto al objetivo/2. programando el objetivo y las conductas conducentes/ 3.emancipando la representación respecto al estímulo real o posible". [N. del E.]

un aparato que se nutre y se reproduce: *nutrición* y *cópula*, en el extremo superior izquierdo, aluden a las dos ideas fundamentales que sustentan la concepción biológica moderna que, junto con *la lucha por la vida* y *la selección natural*, son los dos conceptos darwinianos básicos; de allí la *voluntad de poderío*, que viene a ser la dominación (*voluntad de poderío* es el término corriente en el campo filosófico y *aptitud* -en el sentido del más apto- en la concepción de Darwin). Ese juego se da entre *organismo* y *ambiente*, donde los *estímulos* pueden provenir del exterior (ambiente) o del interior (del organismo mismo) y producen *reacciones*. El organismo está gobernado por una *economía energética* en esa *tensión-distensión.* Entonces aparecen los tres términos fundamentales: *trabajo-descanso-juego*.

Hasta acá la *naturaleza* del hombre, que se caracteriza por un máximo desarrollo cerebral y concomitantemente un desarrollo máximo de la reacción diferida, sobre todo por el símbolo *cultura*, especialmente por la palabra con su valor simbolizante.

Todo esto contribuye, digamos, a la *vida del espíritu,* pero concebida como resultante de un modelo de bases biopsicológicas cerrado, que puede ser visto positivamente (como cuando comúnmente se habla de la vida del espíritu) o negativamente (como cuando citábamos la presentación de teorías en el primer capítulo del libro de Scheler, en que una de ellas concebía la vida del espíritu como una degeneración de lo que es la naturaleza misma).

La admisión de un modelo semejante no tiene nada que ver con la posición religiosa o irreligiosa del sujeto, porque es enteramente concebible que un sujeto diga: "Dios organizó el modelo así", con lo que el modelo seguiría siendo igualmente válido; con la única diferencia que estaría en un nivel distinto de otro que da cabida a una formación producto del azar u otra contingencia.

Lo cierto es que a través de la escuela, de la divulgación científica y demás, un modelo como éste es el que se le impone al hombre contemporáneo, de ahí que haya traído a colación el ejemplo de la película de Resnais, que es tan explícita al respecto.

En última instancia en un modelo de este tipo, que está regido por un principio económico (el principio de economía del esfuerzo y de la utilidad del esfuerzo), lo que importan son los resultados más que los medios.

Lo otro que interesa es básicamente lo siguiente: se trata de un modelo empírico-pragmático característico; empírico porque naturalmente parte de los datos de la experiencia tal como ha sido organizada por el pensamiento científico natural, y pragmático porque básicamente sirve para orientar la actividad de la cultura en cierto sentido, por ejemplo en la preservación de la salud física y mental.

Estos modelos empírico-pragmáticos resultan útiles, pero tienen el inconveniente de que cuando son sometidos a análisis rigurosos hacen agua, no dan cuenta del problema de la finalidad, por ejemplo, ya que dicha finalidad no puede explicarse sino como una especie de trascendencia respecto de los hechos inmediatos que están ocurriendo; pero entonces, ¿cómo se puede introducir un factor extraempírico a un modelo que es sustantivamente empírico? Esto nos llevaría a otra cuestión, que veremos en el próximo punto.

IV

LOS MODELOS PLATÓNICO y ARISTOTÉLICO
La poesía como acto intelectual

Estamos, entonces, ante un problema esencialmente platónico: ¿cómo es que partiendo de la geometría de las cosas podemos llegar a la concepción del punto, que no es visible; a la idea del cuadrado perfecto, que no es posible encontrar en los objetos reales, etc.? Es decir, ¿cómo partiendo de lo empírico nos vemos llevados a encontrar en el fondo de lo empírico, como su fundamento mismo, lo inteligible?

Esto significa que los modelos empírico-pragmáticos o empíricos en general, llevan en última instancia a descubrir, en el trasfondo mismo del mundo empírico, lo inteligible; estamos otra vez en la idea platónica, los *eide* (plural de *eidos*).

Ya ha sido dicho que toda la filosofía occidental no es sino el desarrollo de dos grandes vertientes: Platón y Aristóteles. Pero, dejando de lado la filosofía antigua, creo que la mayoría de los filósofos estaría de acuerdo conmigo en que la filosofía de occidente tiene dos formidables modelos: el tomista y el hegeliano.

Al respecto voy a repetir algo que suelo decir: Aristóteles es a Platón lo que Marx es a Hegel. Marx decía que había puesto la filosofía de Hegel con los pies sobre la tierra y del mismo modo puede decirse que lo que hace Aristóteles es traer a la tierra ese lugar supraceleste donde Platón colocó las ideas, traer a la tierra el fundamento de las cosas. Esto da pie a algo que tiene que ver bastante con la poética; podemos decir que Platón representa una sabiduría de lo trascendente y Aristóteles una sabiduría de lo inmanente. Veamos como ejemplo la definición de *tiempo*: Platón concibe al tiempo como la imagen móvil de la eternidad, lo que representa una definición metafísica; Aristóteles concibe al tiempo como la medida del movimiento según el antes y el después, lo que representa una definición física, que se apoya en lo observable.

Pero hay un problema que los aristotélicos no logran resolver: ¿cómo es que la idea, el *eidos* o arquetipo trascendente, es decir, las formas inteligibles están en las cosas mismas, no separadas, y no en una suprarrealidad? En Platón la cosa parece fácil: la "equinidad" está presente en el mundo supraceleste y se refleja en cada caballo concreto. En Aristóteles, en cambio, no se concibe la equinidad como una cosa separada sino que existe repartida y distribuida en cada uno e íntegramente en el conjunto de los caballos. Cuando Aristóteles habla del *eidos* lo concibe como sustancias segundas, esto es, son sustancias en la realidad, sólo que no tienen realidad separada de por sí, sino que dicha realidad está presente enigmáticamente en cada uno de los ejemplares. Esto nos lleva a una situación sumamente difícil que ha sido todo un problema para los historiadores de la filosofía, desde siempre.

De todos modos quedémonos con esta idea básica: Platón expone una doble realidad (una empírica y otra trascendente) con la peculiaridad de que, mediante un proceso de purificación interior, es posible pasar de la realidad empírica a la contemplación directa de la realidad trascendente.

Esto plantea la siguiente cuestión: en Platón hay una sabiduría trascendente a la que el ser humano llega abandonando, por decirlo así, la realidad empírica. En Aristóteles no: el ser humano alcanza la sabiduría permaneciendo donde está, en su *empirie*, a través de la contemplación que hace el filósofo, como en Hegel; es una sabiduría que se da en la realidad empírica sin trasponerla.

Esta cuestión de las dos sabidurías es de larga data, aparece casi como una constante. Por el momento deseo detenerme en esto. Hay un pasaje en el *Timeo* de Platón que me parece muy interesante[6] y es el siguiente:

> Y en cuanto a la principal de las especies de alma en nosotros, así ha de pesarse: en verdad el dios dio a cada uno como *daimon* aquello de lo cual dijimos que está en la sumidad de nuestro cuerpo y por su afinidad en el cielo, nos eleva por sobre la tierra, siendo nosotros una planta no terrestre sino celeste dicho del modo más propio; pues desde allí, de donde primeramente se ha naturado la génesis del alma, lo divino suspendiendo en alto nuestra cabeza y raíz enderezó todo el cuerpo.

Algunos comentarios a la lectura:

1. usó el verbo *naturar*: hay una raíz griega muy endemoniada, *phy*, que en cierta medida es la misma raíz latina *fu* (fue, etc.). Pero la idea básica es "devenir" y también *naturar*: producir de un modo natural por naturaleza. De esta raíz viene *phy*, la naturaleza física, y *phyton* que se puede traducir por "planta", aunque lo más adecuado sería traducirlo por "vegetal", que vendría a ser algo así como una excrecencia viviente elemental, el *phyton*, la "planta";
2. *multiplicidad de almas*: almas vegetativa, sensitiva, racional;
3. *el dios*: el que conformó el universo, que no es un dios supremo sino un demiurgo;
4. *daimon*: es lo que Sócrates decía que lo acompañaba siempre, el espíritu ése que lo acompañaba y que le dictaba lo que tenía que decir sabiamente. Alude al espíritu familiar o algo parecido, el genio;
5. *en la sumidad*: en el seso, la cabeza;
6. *afinidad*: tomado literalmente en el sentido de parentesco;
7. *en el cielo* (no *con*): ese *daimon* que acompaña es el alma racional, tiene parentesco con algo que está en el cielo;
8. *nos eleva*: por el simple hecho de que estamos en posición erecta, la cabeza está hacia arriba, no porque salgamos de la tierra hacia el cielo sino por nuestra posición natural;
9. *una planta*: una excrecencia vegetativa;
10. *no terrestre*: el término que usa Platón es absolutamente claro: *engeion* (*ge*: tierra; *en*: en);
11. *dicho del modo más propio*: del modo más recto, no metafórico;
12. *siendo nosotros* una *planta*: lo toma como un colectivo, no cada ser humano una planta sino todos. La humanidad es una planta que está puesta al revés: la raíz para arriba y las ramas para abajo; en cambio, Aristóteles pone el árbol dado vuelta: la raíz abajo y las ramas arriba. Remarqué que dijera "la humanidad" y no "el hombre" por lo siguiente: en la India, bastantes siglos antes de Platón encontramos dos pasajes que son llamativamente análogos.

Uno está en las *Upanishad*, más específicamente en la *Katha Upanishad*, anterior a Platón aunque no se sabe cuánto (en la India no se saben bien las fechas, cuatro o cinco siglos más o menos no cuentan); ahí se dice sobre la higuera (lo que se traduce como "higuera" es el mismo tipo de árbol bajo el cual Buddha hizo su meditación y encontró su revelación):

---

[6] *Timeo* 90 a-b. La numeración sigue la edición renacentista de base, para todos los textos de la filosofía clásica. La traducción es lo más fiel posible, incluso en la estructura sintáctica.

> Raíz arriba, abajo ramas, está la higuera perenne; a ése el fúlgido, a ése el Brahman, a ése el inmortal se dice. En él los mundos se asientan, más allá de él no hay quien vaya, ése es eso.

"Eso" es el Brahman, aquella trascendencia última innombrable de la cual se puede decir sólo que es "eso".

El otro texto es la *Bhâgavad-Gita*, un par de siglos posterior, que dice así en el capítulo XV:

> Raíz arriba, abajo ramas, la higuera dicha inmutable; sus follajes son los himnos; quien lo ve conoce el Veda. [Los himnos son los himnos del Veda].

No hay ningún modo de demostrar que haya un influjo de los textos hindúes sobre Platón (en Plotino quizá sí), por eso es tan interesante que Platón haya tomado, aparentemente por la estructura del texto, la humanidad en sentido colectivo, lo que lo acerca a los textos hindúes, aunque probablemente el símbolo pertenezca a alguna tradición común. Si bien es cierto que en los textos hindúes ese árbol invertido representa la totalidad del cosmos, Platón lo reduce a representar sólo una parte, que es el estado humano; pero son trasposiciones que se pueden hacer sin modificar la naturaleza propia del símbolo, que es fundamentalmente el mismo; simplemente se trata de una perspectiva más amplia o más restringida.

En los textos hindúes, no está claro, pero en Platón sí; dice: "*desde* allí...", porque en el cielo está el origen, la raíz del alma. No obstante, sería un desarrollo bastante complicado del símbolo pero vale recordar que los textos hindúes conciben las ramas como lo más importante: no olvidemos que el sánscrito dice que el follaje son los Veda, esto es, la palabra revelada nada menos. Pero, pensar al ser humano como un árbol invertido es algo que choca bastante con el sentido común, que los ve al revés. Y esto nos lleva otra vez a las dos sabidurías.

Antes de continuar creo que es necesario hacer una aclaración sobre la noción de inteligencia para entendernos durante el curso. Vamos a distinguir *inteligencia,* por una parte, y *mente* y *pensamiento*, por la otra. Esto tiene su fundamento en la terminología griega que, por cierto, se encuentra en los dos filósofos básicos (Platón y Aristóteles), pero que en Plotino es donde se da del modo más explícito. Por una parte tenemos el *noûs,* que es sustantivo y tiene su verbo correspondiente, *noeîn,* y por la otra la *dia-noia* con su verbo correspondiente, *dia-noeîn.* Para ambas formas la raíz es la misma, *noûs,* que proviene de *nó-os,* cuya raíz de origen desconocido es *nó*; por eso desgraciadamente no tenemos apoyo para saber qué entendían los antiguos cuando hablaban de *noûs*.

En cambio sabemos que *dia-noia* significaba "pensamiento" y *dia-noeîn,* "pensar", donde el prefijo *dia* que significa "a través" da la idea de transcurso, esto es, de un proceso que se desarrolla en el tiempo. Enfrentada a esta noción de proceso aparece *noûs,* inteligencia, y su verbo *noeîn*, inteligir, como nociones que aluden a lo instantáneo. En consecuencia, *noeîn,* "inteligir", es una captación instantánea del objeto inteligible, es decir, se trata de una intuición intelectual.

Resumiendo: el *noeîn, "inteligir",* es una captación instantánea a diferencia del *dia-noeîn,* "pensar", que apunta a lo mismo pero reflejado en el tiempo, como proceso.

Al respecto, Aristóteles dice que la ciencia se desarrolla por pensamiento, *dia-noia,* pero los principios se dan por un *noeîn*, es decir, por una intuición intelectual de la que parte el edificio de la ciencia. Desde ya que Aristóteles piensa en una ciencia que no es la de la epistemología moderna, que parte de postulados convencionales, sino de una ciencia que parte de principios evidentes para la inteligencia, tal como la concebían ellos. De ahí que *noûs* también se haya traducido por "espíritu", pero como la palabra "espíritu" se la ha usado de tantas maneras

(Sartre decía “esa salmuera maloliente del espíritu”) ya nadie sabe qué significa, por lo que es mejor evitarla. En cambio, en Plotino está en claro qué es el *noûs*.

La *razón* pertenece al orden de la *dia-noia,* del pensamiento, y *lógos* se ha traducido de modo multívoco, a veces como “espíritu”, pero en realidad en griego significa cualquier cosa que tenga que ver con el lenguaje y el pensar: pensamiento, razón, palabra, oración... Por eso da la impresión de significar en general “acto intelectual”. Para nuestra exposición es necesario señalar que la situaremos así: el *logos* puede apuntar hacia el concepto no temporal, el *noûs*, y entonces lo podemos traducir como “verbo”, “espíritu”, etc.; o hacia la *dia-noia* y en ese caso puede significar “palabra”, “oración”, “razón”.

En relación con el tema que nos convoca, esto viene a cuento porque vamos a insistir en que la poesía es un acto intelectual, pero no como inteligencia o razón sino como inteligencia en el sentido del *noûs*.

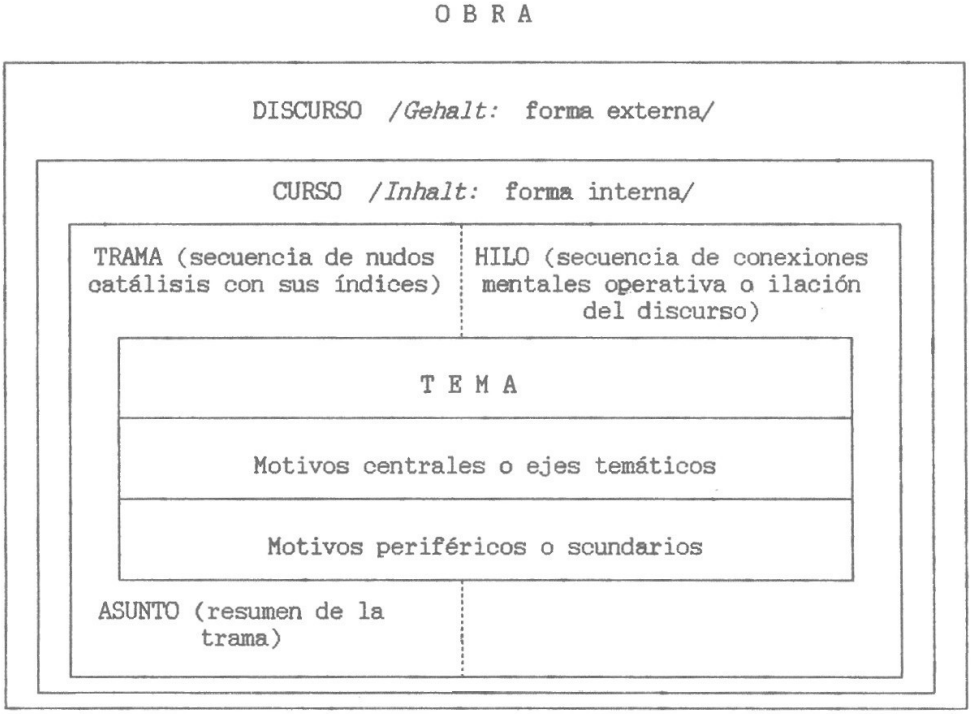
V

LA OBRA LITERARIA
Un esquema de análisis

Vamos a relacionar el concepto de modelo que venimos aludiendo con lo que Husserl denomina los *escorzos*, es decir, la perspectiva de los objetos, por lo que un modelo nunca puede tener la pretensión de exhaustividad. Lo que sí tiene sentido es discutir la mayor o menor conducencia que tenga el modelo elegido. De modo que cuando se expone un modelo se lo hace con esa esperanza de que sea fecundo. Quiero insistir en señalar que el objeto puede ser visto desde otras perspectivas o modelos que sean igualmente válidos en cuanto modelos y lo único que vale es compararlos para ver cuál de ellos es más conducente. Así visto, el modelo o escorzo es siempre un simulacro, por lo que tiene de enfoque parcial del objeto. Nosotros hemos elegido un modelo determinado y lo vamos a exponer en estas clases.

Vamos a desarrollar esta y las siguientes sesiones, siguiendo tres pasos: primero, un esquema de análisis; después el análisis de un poema de Goethe y finalmente las cuestiones filosóficas basadas en los modelos de Platón y Aristóteles.

Comencemos. Creo que *un esquema de análisis* o un modo de encarar la estructura del texto, podría ser la siguiente:



En el cuadro se definen *trama, hilo* (concepto que agrego) y *asunto*. El *discurso* es específicamente la forma lingüística que adopta el texto en cuanto palabra, en todos los aspectos en que eso concierne al lenguaje; mientras que el *curso* y el *tema* corresponden, gruesamente, a los significados que ese lenguaje trata de exponer. Analizado desde ese ángulo, el discurso corresponde a lo que los alemanes llaman el *Gehalt,* pero los alemanes también tienen otro término, *Inhalt:* ambos significan "contenido", con la diferencia que mientras el primero apunta a la estructura del continente, el segundo alude a lo que está contenido dentro de él. Por eso una

traducción cómoda es llamar *discurso* a la *Gehalt* o forma externa y *curso* a la *Inhalt* o forma interna.

Esto se relaciona con lo que en la tradición del análisis literario se especulaba acerca de la forma y del contenido; allí se entendía por *forma* al *discurso,* esto es, la estructura del lenguaje en que se plasmaba la obra, y por *contenido*, todo el resto. Así planteada la cuestión, ciertamente dio pie a discusiones interminables pues la terminología no es muy aconsejable: el contenido pide una forma y la forma construye el contenido. Por eso que parece más conveniente adoptar otro punto de vista: llamar *contenido* precisamente al tema más el asunto (entendido como resumen de la trama) y *forma* específicamente a la estructura de la trama más el discurso (pongamos entre paréntesis "estructura de la" porque de hecho la trama es la estructura).

Si convenimos esto, la cuestión se hace más clara porque entonces la forma no se agota en el discurso sino que hay una forma de la trama que es lo que se llama *gramática de la narrativa* (en el caso de la narrativa, claro está). Por ejemplo, cuando Todorov escribe *Gramática del Decamerón* está haciendo eso precisamente, describiendo la estructura de la trama. De esta manera, entonces, la relación "forma-contenido" adquiere un significado mucho más claro, porque la forma comprende, insisto, no sólo la forma externa sino también la parte de estructura de la forma interna.

Otra innovación que hacemos es extender la noción de *nudo-catálisis* e *índice* también a la lírica (se ha aplicado habitualmente sólo a la narrativa y al teatro). Para eso hemos tomado la precaución de tomar *asunto* en un sentido muy general admitiendo que es, como dijimos, el resumen de la trama; este asunto es específicamente el *argumento* en las obras que son argumentales, como la narrativa y el teatro. La lírica puede ser o no narrativa, pero aun cuando no sea narrativa conlleva igualmente una trama, un asunto, un desarrollo en que pueden distinguirse momentos; de ahí esta innovación de introducir estas nociones en el estudio de la lírica.

Recordemos que *nudos* son los elementos de la trama que implican a los momentos siguientes. Por ejemplo, si tenemos una narrativa como ésta: "Se sentó, sonó el teléfono, encendió un cigarrillo, levantó el tubo, se reclinó sobre el espaldar del asiento, recibió la noticia con una sonrisa":

a. "sonó el teléfono, levantó el tubo, recibió la noticia con una sonrisa", son elementos que se implican unos a otros, son *nudos*;

b. "se sentó, encendió el cigarrillo, se reclinó sobre el espaldar del asiento", forman una subsecuencia de hechos secundarios, son *catálisis* o elementos agregados que van dando *indicios* (el hecho de que encienda un cigarrillo es un indicio de que no está apurado, que se toma su tiempo, etc.).

También la noción de *actantes* (personajes) es extensible a la lírica y tanto en ésta como en el teatro y en la narrativa aparecen naturalmente los tres ejes de las personas gramaticales: yo - tú - él.

Vamos a ejemplificar esto de un modo esquemático. Hay un poema de tres líneas de Salvatore Quasimodo, que vamos a comentar:

Ed è subito sera

Ognuno sta solo sul cuor della terra	Cada uno está solo sobre el corazón de la tierra
traffitto da un raggio di sole:	traspasado por un rayo de sol
ed è subito sera	y es súbitamente la tarde.

Nota: traducimos *sera* por "tarde"; "ocaso" sería excesivo, más bien sería la hora del té, es decir, cuando el sol comienza a declinar hasta que uno se va a dormir.

Aunque este texto no pertenece a los que hemos previsto específicamente para este curso, nos va a servir para ejemplificar lo que estamos diciendo.

El *tema* podría ser: el *paso súbito* de la *luz de la plenitud vital*
a la *sombra de la declinación* (el destacado corresponde a los motivos básicos o ejes temáticos).

Los *motivos centrales o ejes temáticos* se desprenden de lo destacado. En realidad aquí hay un solo eje temático que está marcado insistentemente por la estructura sintáctica: una oración coordinada con otra y una juntura al final de los dos primeros versos. Son rasgos que cortan el poema en dos.

Los *motivos periféricos o secundarios*: a. *solo*, es decir, *soledad*, acentuado por la aliteración "solo-sole"; b. *el corazón de la tierra*, que por las connotaciones de vitalidad y calor que tiene el corazón alude a la tierra en su aspecto materno. Y tal vez otros motivos secundarios.

La *trama* es aquí enormemente simple. Sólo hay dos *nudos:* "traspasasdo por un rayo de sol" (la presencia del sol) y "súbitamente la tarde" (la caída del sol). Las *catálisis* son el "estar solo" y "el estar sobre el corazón de la tierra", y un *indicio* importante es el *"*subito" es decir, la caída de la tarde se ve como súbita aun cuando es progresiva, pues lo que cae súbitamente es la noche. Observemos que el "subito" ocupa un lugar estructural de gran fuerza: el centro del último verso, el centro del final (comienzo, centro y final son los momentos fuertes) y justamente es el elemento que disiente con la realidad meteorológica: no se trata para nada de un señor que está al sol y atardece, porque desde la realidad sensorial es absurdo que alguien esté sobre el corazón de la tierra, sino que está pensado como centro; la tarde no cae súbitamente; el sol no puede traspasar un cuerpo opaco, etc. Es decir, hay una gran cantidad de inverosimilitudes que actúan como indicios de que el texto debe ser interpretado en sentido metafórico, aparte de su sentido recto.

Entonces, la trama está dada por los dos nudos: el sol que traspasa la caída de la tarde; las catálisis: el corazón de la tarde, el estar solo, y algunos indicios como el corazón (indicio de vitalidad) y demás, y el "subito" como indicio de cierto aspecto de la tarde.

Hasta ahora hablamos de la trama. Pasemos al *hilo*: se refiere a la ilación del pensamiento. Aparte del contenido mismo de la trama, cada uno de los momentos (sean nudos o catálisis) tiene un cierto valor funcional como ilación del discurso. Por ejemplo, el primer verso tiene un valor presentativo, el segundo un valor de desarrollo y el otro un valor de contraste. Esto no tiene nada que ver con los elementos "nudos-catálisis", porque unos u otros pueden funcionar como elementos de contraste.

Sintetizando hasta acá: nudos, catálisis e índices son argumentales en tanto que el hilo son momentos de la estructura mental que preside esa organización de la trama en expectativas, anticipaciones, contrastes, desarrollos... Dicho así, se entiende por qué sostenemos que en la lírica también hay una trama, en este caso muy simple, pero existe.

En cuanto a los *actantes* aquí hay un único actante que es un *él universal*: "ognuno".

También hay otra cuestión. Hay una obra conocida de Tacca acerca de *Las voces de la novela*[7]**.** Me parece que la denominación *voces* es más adecuada que "narrador" y otras semejantes. Habitualmente en Tacca y en otros autores se reconocen dos voces: el *autor,* que según Tacca puede ser un *relator* o un *transcriptor* (es relator cuando expone directamente y es un transcriptor cuando supone un autor ficticio, que es el que se encarga del relato, como cuando Cervantes atribuye *El Quijote* a Cidi Hamete Benengeli o como en *El nombre de la rosa* en que el autor, Eco, se limita a transcribir un pergamino escrito por alguien), y el *narrador*. También habría una tercera voz que no suele tomarse como tal pero conviene hacerlo: la voz de los personajes como personajes; es decir, el narrador puede contar que Fulano dijo tal cosa pero ese Fulano, como personaje que habla, también dice algo, también es una voz; vamos a llamar *voces*

[7]Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. 1985. Gredos. Madrid. [N. del E.]

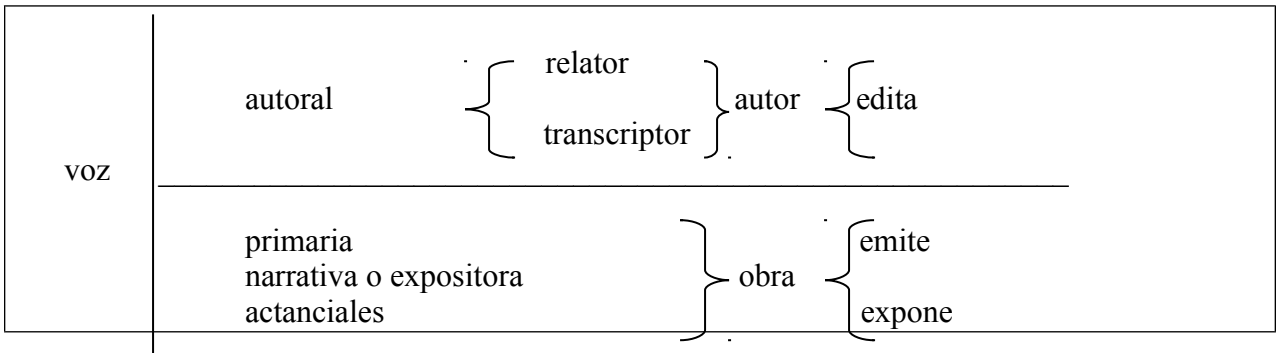
actanciales a la voz de los personajes en cuanto personajes; en una obra de teatro, por ejemplo, todas las voces son actanciales, como las partes dialogadas de una novela.

Hay un autor alemán, G. Gabriel[8], que no proviene del campo literario sino de la analítica del lenguaje, es decir de la semiótica y la semántica, que se propuso hacer una investigación sobre las estructuras literarias. Este autor agrega una forma: el "hablante primero"; esto me ha sugerido hablar de una *voz primaria,* intermedia entre el autor y el narrador. Ahora bien, el autor es exterior a la obra y un principio básico del análisis literario de nuestro siglo es excluir al autor para centrarse en la obra como obra, es decir, la obra "habla" (con lo que estoy absolutamente de acuerdo frente al excesivo predominio que la crítica romántica dio al autor, centrando la interpretación de la obra en la vida del autor). Sin embargo, creo que en los años recientes hay una vuelta al autor, cuidadosa pero necesaria, porque finalmente detrás de una obra literaria hay una intencionalidad que no es la meramente estética o creativa y que se pone de manifiesto en el relieve que se da a tal personaje o a tal tipo de ideas, por ejemplo por qué se presenta como simpático a un personaje y no a otro, cosa que no es una necesidad estricta de la trama ni nada parecido. Es el caso, por tomar uno, de Don Juan Tenorio que en la forma original de Tirso es visto como negativo mientras que aparece como positivo desde el punto de vista romántico de Zorrilla: la trama es semejante, el héroe es el mismo, pero difiere en intencionalidad; lo mismo cuando en una obra el lector siente y percibe por medio de indicios que se critica, por ejemplo, a dictadores latinaomericanos, como en toda la novelística del boom.

Esto nos dice que el autor tiene que ser tenido en cuenta en este sentido: es un factor que está fuera de la obra pero que se insinúa de pronto poniendo de manifiesto una intencionalidad que está por detrás.

Lo que Gabriel llama "hablante primario" y que aquí hemos denominado *voz primaria* se caracteriza, según él, porque habla siempre en forma asertiva pero como el testigo jurídico que no está obligado a defender sus asertos. Yo lo diría así: el *autor edita* (en el sentido latino de "sacar a luz") la obra, la *voz primaria* la *emite* (generalmente en nombre del autor) y el *narrador* la *expone.* Puede ocurrir que la voz autoral, la primaria y la narrativa o expositora coincidan, por ejemplo en un relato autobiográfico, o no. Lo que aquí nos interesa es que puede haber una diferencia entre el autor y el hablante primario, por eso Gabriel establece este nivel evitando la coincidencia entre la voz autoral con la voz primaria, que es lo que ocurre cuando la voz primaria asume como si fueran propios los valores y las tesis que uno sabe que son del autor. Un caso extremo de esto sería un relato enteramente irónico en el cual la voz primaria presenta una situación como positiva pero los índices de ironía hacen que el lector la sienta como negativa.

Lo dicho hasta acá sobre las voces, teniendo en cuenta a Tacca y a Gabriel, puede resumirse así:



[8]Gabriel, G. *Fiktion und Wahrheit*. Fromman. 1974. No tiene traducción a otra lengua, que yo sepa. Su título en español sería *Ficción y verdad*, y lleva un subtítulo que se traduciría como *Una teoría semántica de la literatura.*

Hay otro caso interesante que nos interesa en este momento y es cuando la voz primaria, coincida o no con el autor, puede ser portada por una voz actancial o inclusive por una voz expositora. Pensemos, por ejemplo, en las tragedias de Shakespeare. Sus voces son naturalmente actanciales, sin embargo, no en todas pero sí en la mayoría de las tragedias de su época madura (en *Macbeth*, en *Julio César* y demás -no en *Otelo*), en un momento dado la acción se suspende y el personaje ocupa la escena transmitiendo un determinado mensaje (dicho en terminología modernizante), como en el monólogo de *Hamlet*, que parece algo arrancado de la escena, una verdadera catálisis en terminología de Barthes. La escena se detiene, el personaje en el centro de la escena borra todo el decorado para el espectador (aunque en esa época no había decorado afortunadamente) y sólo hay una voz que le dice al espectador algo que lo afecta vitalmente, porque lo que le pasa a Hamlet le pasa a "ognuno": seguir viviendo o matarse porque esto es insoportable. Esto no es una voz actancial específicamente sino que la voz actancial se traslada a voz primaria porque porta una tesis y una asunción de valores.

Es discutible que en el monólogo de *Hamlet* esa voz primaria sea identificable con la voz autoral, pero veamos este caso en el monólogo de *Macbeth*, al final del acto:

Life's but a walking shadow, a poor player
that struts and frets his hour upon the stage
and then is heard no more: it is a tale
told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.

La vida no es sino una sombra ambulante, un pobre cómico
que se pavonea y estropea su hora sobre el escenario
y después no se lo oye más: es un cuento
contado por un idiota, lleno de ruido y furia,
que nada significa.

Este final produce el efecto de bloques que se despeñan sobre uno; es el momento en que Macbeth ve destruirse todo lo que ha construido a través de una cadena de crímenes. Entonces, como acostumbra Shakespeare, la escena se detiene, el personaje ocupa ese centro de la escena vacía y habla a la conciencia del espectador. Ciertamente esta voz primaria, a cargo de una voz actoral, no coincide verosímilmente con la voz del autor, sino que expone el modo como el autor ha objetivado la situación límite del hombre en la desesperación final (en el resto de la obra de Shakespeare, quienquiera haya sido este hombre, esa voz primaria expone una sabiduría que por su constancia sí podemos decir que pertenece a la voz autoral, pero en este final de *Macbeth* no). Por eso me parece decididamente útil diferenciar la *voz primaria* de la *voz autoral.*

VI
GOETHE
Dos poemas, dos visiones[9].

[9] Una aclaración editorial. El poema *Grenzen der Menscheit* se presenta en tres columnas que se correlacionan renglón por renglón. En la primera, el texto de Goethe en lengua original; en la segunda la versión fonética y en la tercera la traducción del profesor Balderrama. Como el paso del tiempo ha actuado sobre la tinta de las fotocopias originales, a continuación de la versión original en tres columnas transcribimos la primera y la tercera columnas (texto alemán y traducción) para facilitar la lectura. [N. del E.]

Goethe, Grenzen der Menschheit (1780)

Wann der uralte	/ven dɐr ú:ràlte	Cuando el antiguo
heilige Vater	háilige fá:ter	Padre sagrado
mit gelassener Hand	mit gelásener hánt	con su mano serena,
aus rollenden Wolken	'aus rólenden vólken	de nubes tonantes
segnende Blitze	zé:gnende blítse	vierte en la tierra
über die Erde sät,	ü:ber di 'é:rde zé:t	lampos de bendición,
küß'ich den letzten	küs iç den létsten	beso la última
Saum seines Kleides,	záum zaines kláides,	orla del Manto,
kindliche Schauer	kíndliçe šáuer	fiel en el pecho
treu in der Brust.	tróü 'in dɐr brúst.	filial tremor.
Dann mit Göttern	dan mit gœtern	Pues con dioses
soll sich nicht messen	zól ziç níçt mèsen	no ha de medirse
irgendein Mensch.	'írgendain mánš.	nadie mortal.
Hebt er sich aufwärts	hé:pt ɐr ziç 'áufverts	Si alto se eleva
und berührt	'unt berü:rt	a rozar
mit dem Scheitel die Sterne,	mit dem šáitel di štérne,	con la sien las estrellas,
nirgends haftet dann	nírgents háftet dán	no halla asiento ya
die unsichern Sohlen,	di 'únzìçern zó:len,	su planta insegura,
und mit ihm spielen	'unt mit í:m špí:len	y con él juegan
Wolken und Winde.	vólken unt vínde.	nubes y vientos.
Steht er mit festen	štḗ:t ɐr mit fésten	Mas si se afirma
markigen Knochen	márkigen knóxen	fuertes los huesos
auf der wohlgegründeten	'auf dɐr vó:lgegrùndeten	en la bien cimentada
dauernden Erde,	dáuernden 'é:rde,	Tierra perenne,
reicht er nicht auf,	ráiçt ɐr níçt'áuf,	no excede ya,
nur mit der Eiche	nú:r mit dɐr 'áiçe	sino tan sólo
oder der Rebe	'ó:der dɐr ré:be	con vid o encina
sich zu vergleichen.	zíç tsu fergláiçen.	va a compararse.
Was unterscheidet	vás 'unteršáidet	¿Qué diferencia
Götter von Menschen?	göter fɔn ménšen?	dioses de hombres?
Daß viele Wellen	das fí:le vèlen	Que muchas ondas
vor jenen wandeln,	fɔr jé:nen vándeln,	ante ellos pasen,
ein ewiger Strom:	ain 'é:viger štró:m;	eterno raudal;
uns hebt die Welle,	'úns hé:pt di véle,	la ola nos alza,
verschlingt die Welle,	feršlínkt di véle,	la ola nos traga,
und wir versinken.	'unt vi:r ferzínken.	y nos hundimos.
Ein kleiner Ring	'ain kláiner rĭn	Un breve anillo
begrenzt unser Leben,	begréntst 'unzer lé:ben,	limita nuestra vida,
und viele Geschlechter	'unt fí:le gešléçter	y las generaciones
reihen sich dauernd	ráien ziç dáuernd	sucédense continuas
an ihres Daseins	'an 'i:res dazáins	en la infinita
unendliche Kette.	'únˈèntliçe kéte./	cadena de su Ser.

Wenn der uralte	1	Cuando el antiguo
heilige Vater		Padre sagrado
mit gelassener Hand		con su mano serena,
aus rollenden Wolken		de nubes tonantes
segnende Blitze	5	vierte en la tierra
über die Erde sät,		lampos de bendición
küss ich den letzten		beso la última
Saum seines Kleides,		orla del Manto
kindliche Schauer		fiel en el pecho,

treu in der Brust.	10	filial tremor.
Denn mit Göttern		Pues con dioses
soll sich nicht messen		no ha de medirse
irgend ein Mensch.		nadie mortal.
Hebt er sich aufwärts		Si alto se eleva
und berührt	15	a rozar
mit dem Scheitel die Sterne,		con la sien las estrellas,
nirgends haften dann		no halla asiento ya
die unsichern Sohlen,		su planta insegura,
und mit ihm apielen		y con él juegan
Wolken und Winde.	20	nubes y vientos.
Steht er mit festen		Mas si se afirma
markigen Knochen		fuertes los huesos
auf der wohlgegründeten		en la bien cimentada
dauernden Erde,		Tierra perenne,
reicht er nicht auf,	25	no excede ya,
nur mit der Eiche		sino tan solo
oder der Rebe		con vid o encina
sich zu vergleichen.		va a compararse.
Was unteracheidet		¿Qué diferencia
Götter von Menschen?	30	dioses de hombres?
Das viele Wellen		Que muchas ondas
vor jenen wandeln,		ante ellos pacen,
ein ewiger Strom:		eterno raudal:
uns hebt die Welle,		la ola nos alza,
verschlingt die Welle,	35	la ola nos traga,
und wir versinken.		y nos hundimos.
Ein kleiner Ring		Un breve anillo
begrenzt unser Leben,		limita nuestra vida,
und viele Geschlechter		y las generaciones
reihen sich dauernd	40	sucédense continuas
an ihres Daseins		en la infinita
unendliche Kette.		cadena de su Ser.

Esto lo escribía Goethe en 1780. Seis años antes, en 1774, había escrito otro poema del que sólo damos algunas partes traducidas que sirven a nuestros fines, para comparar:

Prometeo

Cubre tu cielo, Zeus,
con polvo de nubes
y ejercítate como un chico
que decapita cardos
sobre encinas
y cumbres de montes.
Tienes que dejarme
sin embargo, estar aquí de pie
y dejarme mi choza
que tú no has construido
y mi hogar
y este fuego que me envidias...
.....
No conozco nada
más miserable bajo el sol
que vosotros, dioses,
alimentáis, lamentablemente
de tributos de sacrificios
y de alimento de plegarias

vuestra majestad
y os moriríais de hambre
si los chicos y los mendigos
no fuesen estúpidos sin esperanza.
.....
Aquí estoy sentado,
formo hombres a mi semejanza
una generación que sea semejante a mí
para sufrir, para llorar,
para gozar y para alegrarse
y no haceros caso a vosotros
como yo.

Como se ve, este texto es el polo opuesto de *Grenzen*. Goethe estaba en 1784 en pleno *Sturm und Drang* ("impulso y ataque", "tormenta y ataque"), ese movimiento prerromántico de fines del siglo XVIII, que en realidad se lo llama prerromántico por la época en que aparece pero que ya es plena y absolutamente romántico, pues contiene un romanticismo tan violento y agresivo como el de la segunda generación romántica del segundo tercio del siglo XIX.
Entre un poema y otro Goethe pasa por la experiencia del viaje a Italia, el sur, que para los nórdicos es ese lugar de atracción y aun de repulsión e incomprensión total pero que los atrae. Al mismo tiempo, en el ínterin había leído a Winckelmann con su nueva perspectiva del arte clásico, que conoce de frente en Italia y que le cambia su perspectiva. Es entonces, de regreso de ese viaje, que se inicia el período clásico de Goethe: renuncia al *Sturm und Drang*, incluso trata de que se aparte del movimiento el propio Schiller y con este vuelco de Goethe al clasicismo comienza el período clásico de la literatura alemana. Pero es importante aclarar previamente un equívoco: cuando los alemanes hablan de clasicismo aluden a lo que los europeos consideran una fase del romanticismo; por eso los alemanes consideran a Goethe un clásico en tanto los europeos lo ubican como un romántico. Es clásica esa visión serena de la vida que introducen Goethe, Schiller después que se deja convencer, Hölderlin.

Stefan Zweig en un libro que circuló entre nosotros en la década del 40, *La lucha contra el demonio*[10], se habla de Goethe, Hölderlin y Kleist. Allí se sostiene una tesis aceptable, según la cual Hölderlin cedió a ese impulso demoníaco que tiene las poesía, por lo menos en uno de sus aspectos, lo que le arruinó la vida: estuvo más de cuarenta años emitiendo algo así como una especie de oráculo, fragmentos muy hermosos de poemas pero totalmente enajenado; Hölderlin fue una vida totalmente destrozada por el demonio de lo poético y lo que dice Zweig es precisamente que Goethe pudo vencer, dominar, sojuzgar, sofocar ese impulso demoníaco lírico, esos demonios que él sentía dentro de sí y que lo llevaba a no frecuentar la poesía de Hölderlin.

Verdaderamente los Goethe y Schiller de la época clásica son los fundadores de la cultura alemana, que se mantuvo hasta la Segunda Guerra Mundial y que se mantiene en parte todavía.

Esto explica la actitud diametralmente opuesta entre ambos poemas: no te midas con los dioses, compárate en todo caso con la encina y con la vid porque cuando los dioses envían ese rayo de bendición que es la lluvia, entonces el yo lírico se siente inundado de una piedad filial que le hace besar la última orla del manto, es decir, de lo divino que está allá.

Al fin y al cabo Goethe y Schiller representan junto con Humboldt, seguidor de ellos en el plano cultural, algo así como la síntesis de la cultura burguesa en lo que tienen de más positivo. No hay que olvidar que Goethe florece en el momento en que el movimiento liberal burgués se va imponiendo en Europa, ha pasado el torbellino napoleónico que a pesar de todo ha terminado con las últimas fuerzas de la dinastía, el congreso de Viena es una llamarada efímera y los regímenes liberales triunfan: se desarrolla toda la economía, la política y el pensamiento liberal. Fue un

[10] Eran unas malas ediciones y muy buenas traducciones. [Posiblemente se trate de las ediciones de Editorial Tor. N. del E.]

perfecto burgués, con una vida apacible, serena, pero enmarcada en un mundo de serenidad, belleza y armonía; volvía así a la tradición clásica pero vista con ojos burgueses.

Llegados a este punto, vamos a establecer una relación con algo que veníamos viendo. Ya se ha señalado como punto de partida psicológico del filosofar, la duda, el asombro, la desesperación... Ahora queremos detenernos en el punto de partida teórico del filosofar, si es la cosa en sí misma o el objeto mental que corresponde a la cosa. Naturalmente, hasta Descartes la filosofía tradicional considera que la filosofía parte de la cosa, no del pensamiento. Acá se impone diferenciar la cosa del objeto: la cosa subsiste en sí independientemente del sujeto pensante; el objeto es esa cosa en tanto es aprehendida por un sujeto, ya sea mediante una percepción o un concepto. Ésta es una gran pugna de la filosofía moderna: ¿partimos de la cosa como algo dado, como algo independiente del sujeto, o partimos de nuestra experiencia que sólo conoce la cosa a través de una representación, es decir, del objeto?

En el primer caso se prescinde del sujeto; en el segundo, no. Voy a hacer una referencia a un hermoso libro de Étienne Gilson, *El realismo metódico*[11]. Se trata de un texto claro, bello y luminoso, como todo lo que escribe Gilson: todos somos alumnos de Gilson en el sentido etimológico de que "nos alimentamos" de él: Gilson lee libros, los hace papilla y nos lo pone en el pico para que los entendamos.

En este libro se plantea el tema con bastante claridad; se reconocen dos modos de ver las cosas: si nos atenemos a nuestra experiencia, lo que aprehendemos son cosas, seres, entes, que primero las aprehendemos en el orden sensorial, como percepción, y luego en el orden mental, como concepto; es decir, las aprehendemos como objetos, no tenemos otro modo, por lo que no tiene mucho sentido querer diferenciar un objeto, que reconocemos nosotros, y una cosa, que está más allá; la cosa, para nosotros, es simplemente eso que se nos da como objeto, por lo que no podemos establecer una diferencia entre cosa y objeto.

Si relacionamos ahora esto con el *Grenzen* de Goethe, mientras nos mantenemos en nuestra morada terrestre recibiendo lo que nos dan esos objetos aprehendidos son las cosas, porque más allá de la morada terrestre hay otra inteligencia que aprehende las cosas en última e íntima profundidad de su ser: Dios, pero para nosotros esto es inaccesible, pues el objeto es la cosa ya que no tenemos ninguna otra manera de captarla.

A partir de ahí se filosofa. En el realismo tradicional la cosa está como dada inmediatamente; la distinción sujeto-objeto es sólo didáctica, porque acepta la cosa como algo dado, incluso llegan a decir (Santo Tomás lo dice) que el hombre no puede conocer su propio conocimiento sino su conocimiento de las cosas; esto es, el hombre no puede tener un conocimiento directo de su propia capacidad cognoscitiva sino que sólo en el acto de conocer las cosas se reconoce como el que conoce.

Esto implica que en tanto nos mantenemos en el campo de la filosofía permanecemos goetheanamente en nuestra morada terrena y desde ahí, por dos vías (la revelación, que es la vía "de afuera", y la reflexión filosófica depurada, que es la vía "de adentro") llegamos a otra forma de conocimiento de esa realidad trascendente, que nosotros como filósofos no podemos conocer directamente sino como su límite, porque vivimos rodeados del mundo, que es nuestra habitación terrena, y desde allí filosofamos.

Por supuesto que desde adentro de la filosofía tradicional cristiana y medieval, está la Revelación, que es una especie de comunicación que viene de afuera, que nos permite un acceso vedado a la filosofía.

Una imagen que se corresponde con la escisión cosa-objeto es la de las dos caras de la luna: la cosa está más allá, como si fuera la otra cara de la luna; se acepta que está pero no se toma en cuenta porque no nos es accesible; entonces nos quedamos en nuestra morada terrena

[11] Wilson, Étienne. *El realismo metódico*. Rialp, Madrid, 1950. [N. del E.]

donde los objetos son las cosas y las organizamos en un cierto orden objetivo a partir de las representaciones. Pero si nos queremos negar a los límites de la humanidad, entonces podemos concebir que las cosas se presentan con una cara, que son los objetos para nosotros, pero tienen otra que no podemos ver y que, quizá, alguna empresa heroica nos pueda trasladar a ella.

VII

EL PUNTO DE PARTIDA DEL FILOSOFAR
Realismo metódico, idealismo crítico e idealismo ontológico

Ahora nos vamos a referir con cierta frecuencia a Dios, por lo que conviene fijar qué entendemos con esa palabra en este contexto. En nuestro artículo *Introducción a la poesía* [12] habíamos señalado que "misterio" remite a "enigma", pero que se diferencia de él en la medida en

[12] Balderrama, J. (1983); "Introducción a la poesía", en *Ludo*, N°10, Buenos Aires. Para facilitar la lectura, se incluye como *Apéndice* al finalizar el capítulo. [N. del E.]

que el enigma es un problema y por lo tanto tiene una solución, por recóndita que sea; una vez que se ha encontrado la clave se hace íntegramente penetrable, comprensible. A diferencia del enigma, el misterio es inexhaustible, inagotable; el misterio resulta comparable con el horizonte.

En este contexto vamos a caracterizar (no definir) a Dios como ese misterio que representamos con la imagen del horizonte y en esta caracterización no parece haber disidencia alguna cualquiera sea la posición religiosa o no del sujeto, en la medida en que se acepte que hay un misterio en el universo; Dios viene a ser entonces ese horizonte que está en constante retroceso a nuestra mirada a medida que intentamos acercarnos a él.

Hay un libro de Rudolf Otto, *Lo santo*[13], en el que se han dado ciertos rasgos de lo sagrado, que se han hecho clásicos en la teoría de las religiones: a. lo numinoso, el carácter de numen, de fuerza transnatural; b. el carácter fascinante y c. el carácter tremendo, que causa pavor (precisamente *misterium tremendum* es una de las denominaciones tradicionales de ese misterio). Otto no menciona, en cambio, otro de los rasgos importantes de lo sagrado: el deleite, como una especie de contraparte del horror y que de alguna manera puede asociarse con la fascinación. Hay unos versos de Arturo Marasso (creo que no conocía el libro de Otto) que lo dicen:

> Yo soy el triste amante, oh, cielo,
> el triste amante de los astros.
> Late en mis sienes el horror divino
> y el deleite sagrado.

Ahora vamos a tratar de desarrollar esa doble vertiente filosófica platónica y aristotélica.

En la filosofía moderna, desde el Renacimiento en adelante, se habla de una oposición básica entre el realismo y el idealismo. Dejando de lado el realismo marxista que en este contexto no nos interesa, el realismo toma el aspecto de lo que se ha llamado acertadamente el realismo metódico, característico de la escuela aristotélico-tomista. Por otro lado, en el idealismo podemos ver dos fases: el idealismo crítico de Kant y el idealismo ontológico o idealismo a secas, que es el idealismo alemán que comienza a fines del XVIII y culmina a principios del XIX.

Como ya vimos, la cuestión de fondo es el punto de partida del filosofar, es decir, si se parte de la cosa como lo primeramente dado (que es la posición del realismo metódico) o del pensamiento y la conciencia, como lo inmediatamente dado (que básicamente es la posición del idealismo).

Desde la década del 20 hasta el 40, más o menos, el neotomismo se ha esforzado por mostrar cómo la filosofía moderna depende del punto de vista idealista (hasta el existencialismo, excluido).

Santo Tomás se encuentra con una situación que si bien no es la misma, es bastante parecida. Se encuentra con:

1. la revelación, como dato indiscutido por el solo hecho de ser dominico;
2. el orden de lo sensible tal como se concibe en la interpretación de Ptolomeo, que es la que rige en ese momento;
3. el orden de lo inteligible, que viene en principio de la tradición platónica (vamos a usar la palabra *eidos*, plural de *eide*, para indicar lo que son las ideas platónicas; palabra que por otro lado es la que usa Husserl para designar precisamente las ideas platónicas, formas esenciales o universales);
4. la recientemente descubierta (para él) tradición aristotélica, que pone los *eidos* en las cosas, son inmanentes a las cosas; como se dice en la escolástica, los universales se distribuyen en los particulares; es decir, ciertamente hay un *eidos* de "equinidad" (cuatro patas, bazos, relinchar...), pero ese *eidos* Aristóteles lo pone íntegramente en cada uno de los caballos. (Ciertamente la

[13] Otto, Rudolf (1980. Orig. alemán, 1917), *Lo santo*, Madrid, Alianza Editorial.

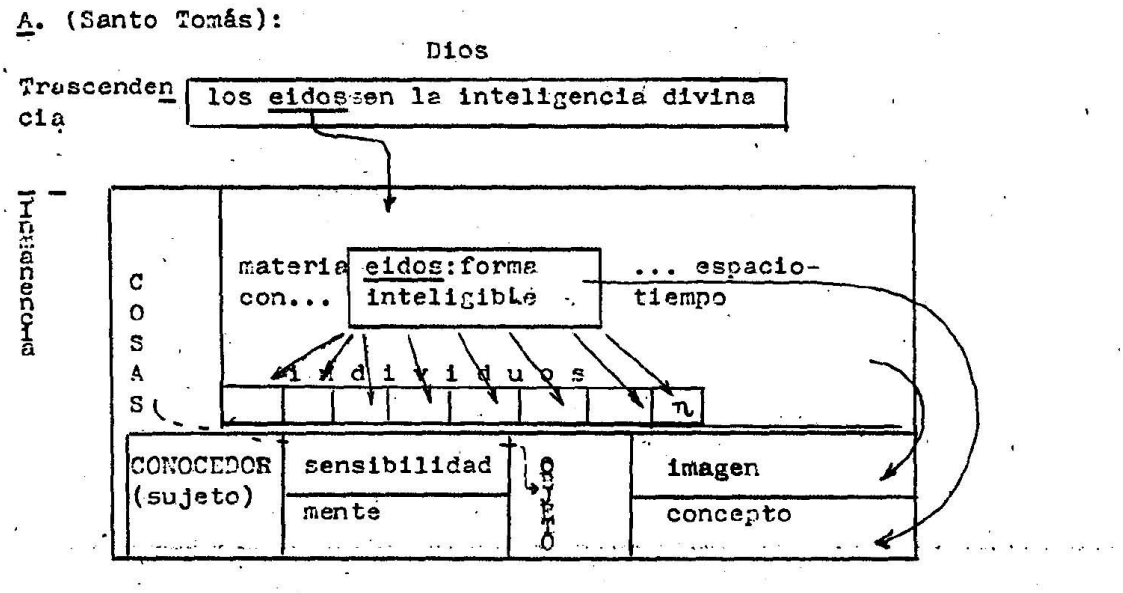
tradición agustiniana permite compatibilizar la tradición platónica con la aristotélica, porque una cosa son los eidos vistos como ideas en la mente divina y otra los *eidos* como forma esencial que está en cada una de las cosas concretas).

Una digresión: Santo Tomás no sabía griego, pero su amigo, el holandés Guillermo de Mörbecke, sí. Los textos griegos ya se conocían desde la Alta Edad Media, pero eran más bien textos patrísticos antes que de la tradición grecolatina clásica. Pero en la época de Santo Tomás empezaron a llegar textos aristotélicos a través de la escuela de Toledo, traducidos desde el árabe, y sobre todo textos de los científicos y filósofos árabes (Averroes, Avicena). Esta escuela merece un homenaje recordatorio; hay en la historia de la humanidad tres monumentales escuelas de traductores: 1. la escuela (si se la puede llamar así) de los *traductores budistas del Tíbet y del Extremo Oriente*, que traduce a partir del sánscrito y del pali; 2. la gran escuela de *edesas*, en los comienzos del Islam en Persia, que desde allí transmitió gran parte del material de herencia griega; y 3. la de *Toledo*, que fundó Alfonso el Sabio y transmitió todo este material al mundo latino, aunque es un acto de honestidad señalar que la escuela de Toledo comprendió el mundo clásico no de modo directo sino "a través de" las versiones árabes y a Aristóteles de algunas hebreas .

Estas tres escuelas tienen en común que los traductores sabían lo que estaban traduciendo y que las traducciones son de una fidelidad ejemplar.

Guillermo de Mörbecke tradujo todo lo accesible de Aristóteles, que era bastante, y lo hizo de un modo maravilloso; sus textos latinos calcan los textos griegos, por lo que Santo Tomás podía leer en latín exactamente lo que Aristóteles decía en griego.

A los medievales, Santo Tomás incluido, no les preocupaba *lo que había dicho* Aristóteles sino *qué verdades ha enunciado*. De Santo Tomás podemos decir, elegantemente, que lo que no entendía lo inventaba con mucha inteligencia: si acá hay una opinión de Aristóteles y allá otra que parece contradecirla, entonces busca encontrar un modelo explicativo que compatibilice ambas aseveraciones: ése es el Aristóteles de Santo Tomás porque, insistamos, a él le importa la verdad y no Aristóteles en sí. Ésta es la esencia del sistema tomista: su base es aristotélica pero tiene una elaboración que no es una mera repetición sino una reelaboración a través del pensamiento de Santo Tomás. Tomando esas dos posiciones de Santo Tomás y de Aristóteles veamos estos dos esquemas paralelos:



Algunos comentarios al cuadro. Las *cosas* están formadas por la materia, con su espacio-tiempo. Inserto en la materia están los *eidos*, que reflejan las ideas en la mente divina. Pero la materia individual es la que hace que haya un caballo, dos, tres... En cada uno de los *individuos* está presente el eidos o su forma inteligible, es decir, su esencia.

Dentro de las cosas también está el *conocedor*, es decir, el sujeto cognoscente. Está dentro de las cosas, porque en esta concepción, entre las cosas creadas hay una (un sujeto) que tiene la capacidad de conocer inteligiblemente.

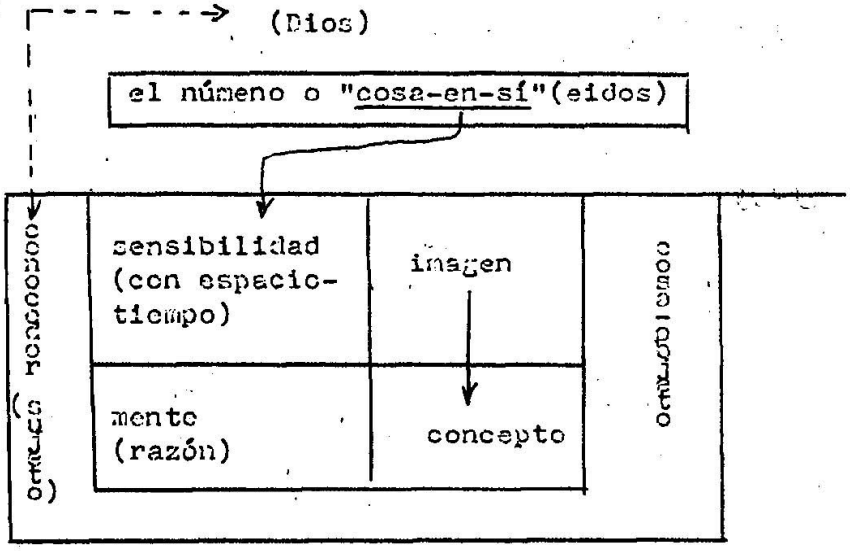
El *objeto* se produce a través del acto por el cual la cosa se transmite al conocedor; el objeto viene a ser la cosa conocida, el objeto de conocimiento. Partiendo de la materia (zona grisada[14]), por la *sensibilidad*, a través de los sentidos se forma la *imagen*, esto es, el objeto como imagen del que depende de la materia. Partiendo de la imagen, la *mente* (por un proceso que no nos importa en este punto) abstrae el *concepto*, que es la forma inteligible del objeto. Dicho de otro modo: a través de los órganos sensoriales, se produce el objeto como imagen, pero esa imagen potencialmente contiene la pepita escondida, que es el eidos en términos aristotélicos. Lo que hace la mente es despojar a esa pepita de la materia que la envuelve y quedarse con la pepita sola, que es la forma inteligible. Así, el concepto vendría a ser la forma inteligible despojada de la materia que la envuelve e individua y que de algún modo se refleja en la mente por la luz del conocimiento. Por cierto, para la ciencia lo importante es el eidos, el concepto, porque la ciencia no puede trabajar sobre singulares, sobre individuos.

Esto nos lleva a concluir que en Santo Tomás tenemos un realismo metódico y un concepto de la verdad como verdad objetiva. En Kant, en cambio, tenemos un idealismo crítico y un concepto de la verdad como intersubjetiva. Éste es el giro copernicano de Kant. Veamos este esquema:

[14] La parte grisada, que no se ve por el deterioro del original, corresponde a todo el rectángulo que abarca: "materia con…" / "eidos…" / "… espacio-tiempo" / "individuos". [N. del E.]

(31-5,6)

D. (Kant):



Kant coincide con Hume en que la *cosa-en-sí* es incognoscible. Entonces todo conocimiento ocurre dentro del conocedor. En A el conocedor estaba entre las cosas; ahora es al revés: las cosas, en cuanto conocidas, no son más que un objeto del *conocedor* o *sujeto*, esto es, la cosa está dentro del conocedor; éste es el giro copernicano. De todos modos existe una conexión entre la cosa-en-sí, enigmática e impenetrable y el conocedor: la *sensibilidad*, que le permite al conocedor percibir las impresiones que le envía la cosa-en-sí; éste es el único contacto.

Ahora bien, la sensibilidad incluye las condiciones de *espacio y tiempo*, que no pertenecen a una materia objetiva sino que son condiciones o moldes que impone el sujeto. Es decir, el conocedor está formado por dos juegos de moldes: un molde de tipo sensible y un molde racional (*mente* o *razón*, en el cuadro) por el cual esas sensaciones dadas en el molde del espacio y del tiempo se organizan en forma de conceptos y juicios. Por este proceso, la cosa moldeada por el espacio y el tiempo y conceptualizada por el molde mental, resulta la *cosa-objeto*.

En Kant, las intuiciones (espacio-tiempo) sin conceptos son ciegas y los conceptos sin intuiciones son vacíos. Para que un concepto no sea vacío y corresponda realmente a una enigmática cosa-en-sí, tiene que haber recibido impresiones de esa cosa-en-sí transmitida a través de las categorías de espacio y tiempo. Entonces, la metafísica es imposible porque, por lo menos la tradicional, se caracteriza porque trabaja con conceptos forjados únicamente con las categorías de la razón pero sin que le corresponda ningún tipo de intuición espacio-temporal.

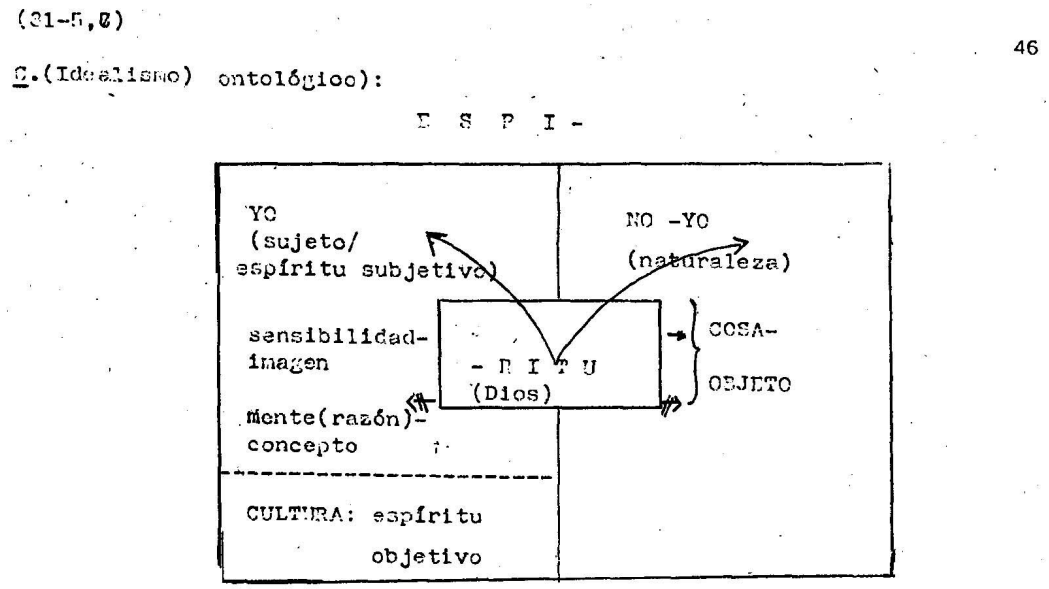
De esta forma se puede compatibilizar el escepticismo de Hume: reconoce con Hume que la cosa-en-sí es incognoscible y coincide con Descartes en que el pensador tiene primacía sobre la cosa. Corrige a Descartes sobre la base de Hume y Leibniz: en relación con Hume, al aceptar que no hay ideas innatas sino que todas vienen de la experiencia; en relación con Leibniz porque al lema de los empiristas "Nihil est in intellecto quod prius in sensibus fuerit", Leibniz agrega "nisi intellectus ipse" ("Nada hay en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos, salvo el

intelecto mismo"). De modo que la posición de Kant es la Descartes corregido por Hume y Hume corregido por Leibniz.

Esto permite explicar la ciencia: si bien la ciencia es enteramente una construcción junto con el objeto que ella misma considera, existe la garantía de que todo ha partido de las impresiones provistas por la cosa en sí a la sensibilidad y con eso se garantiza la correspondencia. Las impresiones que recibimos del enigmático sistema planetario, por ejemplo, tienen su correspondencia y eso explica por qué al elaborar ese conjunto de impresiones obtenemos algo que nos permite manejar la cosa-en-sí de modo indirecto.

En cuanto a Dios, en el esquema de Kant no tiene lugar, porque es un concepto ciego, no tiene apoyo en la experiencia sensible, pero se introduce a través de una exigencia normativa del sujeto: está la conciencia moral, que es el medio por el cual nos cercioramos de que existe y de ese modo queda satisfecho el pietismo de Kant.

Ahora vamos a un tercer esquema:



El idealismo ontológico nace, básicamente, de esta reflexión: ¿para qué la "cosa-en-sí", que es una hipótesis gratuita? Posiblemente Kant quiso evitar el solipsismo de Berkeley, porque si todo se agota en la percepción, si el ser es lo percibido, entonces no hace falta aceptar nada externo: las cosas pueden ser una alucinación del sujeto y de lo único que tenemos constancia es del pensamiento de la cosa. El idealismo encuentra el modo de salir de este problema, reintroduciendo lo teológico: la noción de Dios, que percibe la cosa externa. Éste parece ser el fundamento por el cual Kant acepta la "cosa-en-sí". Pero el idealismo reintroduce la idea de lo trascendente en la noción del *espíritu*: dinamismo espontáneo y creativo que se despliega a sí mismo en una especie de proceso interior, inmanente a él.

En ese despliegue se desdobla en un *yo*, que se caracteriza cartesianamente por la conciencia, y un *no-yo*.

Entonces, así como en A el conocedor está dentro de la cosa, como en B las cosas están dentro del conocedor, aquí en C el conocedor y la cosa están dentro de la dialéctica del espíritu.

Viene a cuento el *Himno a la inmortalidad*, de Espronceda:

¡Salve llama creadora del mundo,
lengua ardiente de eterno saber,
pero germen, principio fecundo
que encadenas la muerte a tus pies!

Tú la inerte materia espoleas,
tú la ordenas juntarse a vivir,
tú su lodo modelas, y creas
miles de seres de formas sin fin.

Desbarata tus obras en vano
vencedora la muerte tal vez;
de sus restos levanta tu mano
nuevas obras triunfante otra vez.

Tú la hoguera del sol alimentas,
tú revistes los cielos de azul,
tú la luna en las sombras argentas,
tú coronas la aurora de luz.

Gratos ecos al bosque sombrío,
verde pompa a los árboles das,
melancólica música al río,
ronco grito a las olas del mar.

Tú el aroma en las flores exhalas,
en los valles suspiras de amor,
tú murmuras del aura en las alas,
en el Bóreas retumba tu voz.

Tú derramas el oro en la tierra
en arroyos de hirviente metal;
tú abrillantas la perla que encierra
en su abismo profundo la mar.

Tú las cárdenas nubes extiendes
negro manto que agita Aquilón;
con tu aliento los aires enciendes,
tus rugidos infunden pavor.

Tú eres pura simiente de vida,
manantial sempiterno del bien;
luz del mismo Hacedor desprendida,
juventud y hermosura es tu ser.

Tú eres fuerza secreta que el mundo
en sus ejes impulsa a rodar,
sentimiento armonioso y profundo
de los orbes que anima tu faz.

De tus obras los siglos que vuelan
incansables artífices son,
del espíritu ardiente cincelan
y embellecen la estrecha prisión.

Tú en violento, veloz torbellino,
los empujas enérgica, y van;
y adelante en tu raudo camino
a otros siglos ordenas llegar.

Y otros siglos ansiosos se lanzan,
desaparecen y llegan sin fin,
y en su eterno trabajo se alcanzan,
y se arrancan sin tregua el buril.

Y afanosos sus fuerzas emplean
en su inmenso taller sin cesar,
y en la tosca materia golpean,
y redobla el trabajo su afán.

De la vida en el hondo Oceano
flota el hombre en perpetuo vaivén,
y derrama abundante su mano
la creadora semilla en su ser.

Hombre débil, levanta la frente,
pon tu labio en su eterno raudal;
tú serás como el sol en Oriente,
tú serás, como el mundo, inmortal.

Ése es el principio del idealismo, cualquiera sea lo que tenga en mente Espronceda; lo que se parece bastante al logos estoico con la diferencia de que en este caso, como veremos en un poema más adelante, aparece como dependiente de Dios, Zeus, mientras que en el idealismo todo se agota en el espíritu.

Recordemos que en Hegel el espíritu, en su desarrollo dialéctico, llega a la culminación de su proceso conociéndose a sí mismo en la conciencia de Hegel (en realidad él no dice esto, dice en la conciencia del filósofo). Desde ya que el yo es una instancia que después, en la comunidad, constituye la *cultura* como *espíritu objetivo*.

Por ahora a Kant lo podemos dejar como un eslabón intermedio, lo mismo que Descartes, y quedarnos con las dos posiciones extremas que, como vimos, son el realismo metódico aristotélico-tomista frente al idealismo ontológico con sus derivaciones modernas (esquemas A y C). Veamos las críticas que se realizan mutuamente. El realista le diría al idealista: partiendo de la subjetividad, del pensamiento, usted no puede llegar sino al objeto, es decir, a la forma mental, pero de ahí no puede pasar a una cosa exterior con existencia propia, porque de entrada se ha encerrado en el orden de lo mental; nunca va a poder dar el salto al objeto de conocimiento, a la cosa que causa el objeto. La consecuencia de esto es otra vez el solipsismo de Berkeley: no tengo más seguridad que el objeto que percibo y ese objeto puede ser alucinación mía.

Gilson nos dice[15]:

> Mientras Descartes encuentra el ser en el pensamiento, Santo Tomás encuentra el pensamiento en el ser. Nuestro pensamiento abandonado a sus propios recursos es absolutamente incapaz de pasar del conocimiento virtual que tiene de sí mismo a un conocimiento actual. [Es decir, el pensamiento no se conoce en acto a sí mismo de por sí y explica]. Por sí mismo el pensamiento tiene la facultad de conocer pero no de conocerse porque no se hace cognoscible [el pensamiento] hasta el momento que se conoce de hecho. [Si el pensamiento no conoce algo no se puede conocer a sí mismo]. Para conocer en acto necesita de algo sensible [las cosas: sólo si conoce las cosas puede conocerse a sí mismo como pensamiento], por eso en el tomismo no se puede partir de lo aprehendido con omisión de lo real porque el ente es lo primero que se da en el intelecto. [Dice Santo Tomás: el ente es el objeto propio del intelecto y así el ente es lo propiamente inteligible, porque la materia contiene esa pepita, que es el eidos].

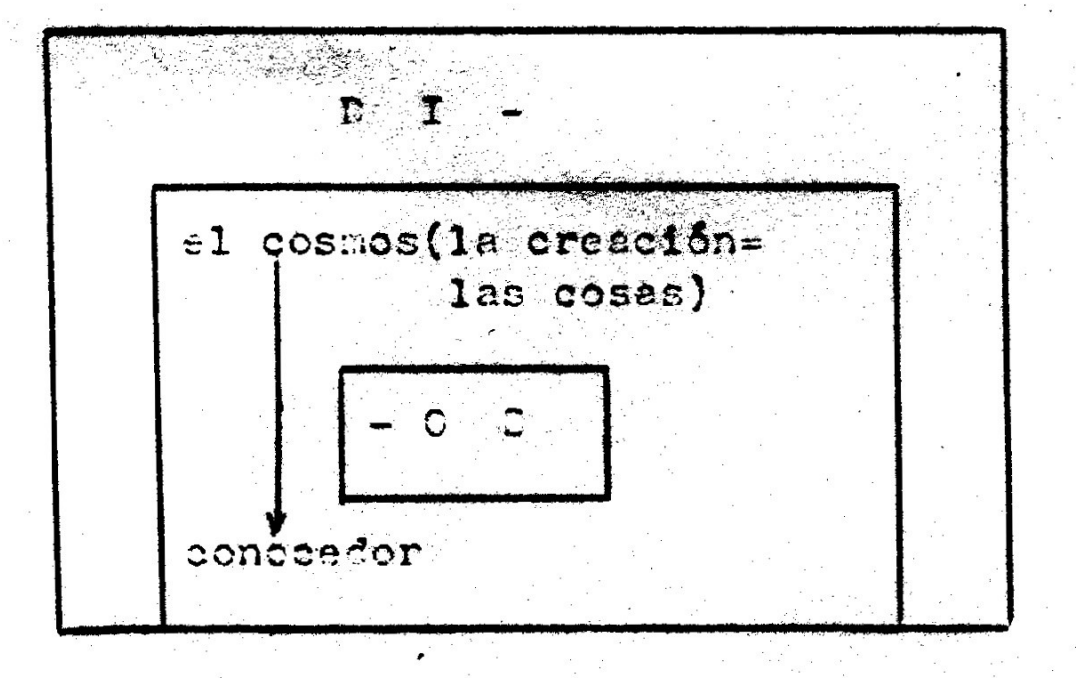
Si como vimos, las cosas sólo son conocidas como objetos, entonces para qué establecer la diferencia entre cosa y objeto, si la cosa es el objeto. Entonces aquí no hay casi distancia con lo que dice Kant, lo que se ve corroborado por unas cuantas acepciones que son recurrentes en

[15] Entre corchetes, aclaraciones del profesor Balderrama. [N. del E.]

Santo Tomás (y el aristotelismo): "Lo conocido está en el conocedor *según el modo del conocedor* y no según el modo de lo conocido". Y el modo del conocedor, incluye las categorías kantianas. Parece que cuando se alude al modo del conocedor se está refiriendo a las condiciones en que se efectúa el acto de conocer y no al contenido del conocimiento. Yo lo diría con una frase que no es de ningún escolástico sino mía (enunciada de modo escolástico): "cognitio sequitur esse", el conocimiento sigue al ser, se adecua al modo del ser, o sea, del cognoscente.

Y en esto vuelve a ser enteramente coherente con Kant, en reducir la cosa al objeto en tanto conocida por el sujeto humano. Visto así el tema, no habría tanta distancia y se dejaría la denominación "cosa-en-sí" para la cosa en tanto conocida por Dios, que es el caso límite en que la cosa-en-sí y el objeto coinciden.

En el siguiente cuadro D, si hacemos intervenir el dato teológico, el esquema sería el siguiente:



El *cosmos*, es decir, la creación, las cosas. Dentro de las cosas, el *conocedor*, como antes, pero todo involucrado por *Dios*, desde afuera porque lo contiene todo y por adentro porque está en la intimidad del cosmos mismo.

Si lo cotejamos con el idealismo, vemos que lo que hace es reintroducir lo teológico con otro nombre, lo metafísico, esto es, lo que había sido excluido de hecho por el tomismo y en la teoría por Kant. Esto muestra por qué el idealismo está en la tradición platónica

APÉNDICE

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA

Julio Balderrama

0. Origen de esta conferencia.
Supuesto: el público admite el valor de la poesía y su importancia en la educación. *Propósitos*: confrontar la poesía con otras actitudes intelectuales, especialmente la filosofía y la ciencia; revisar algunas concepciones corrientes; considerar su posición en la cultura y la educación actual, para justificar la validez presupuesta y sugerir algún medio de darle vigencia en la actividad docente.

1. Está fundado suponer que podemos exponer una concepción de la poesía que sea recibida con aceptación bastante general:
(a) La poesía es expresión de un yo: nace de una reacción afectiva ante la realidad.
(b) Esa reacción afectiva guía la fantasía o imaginación creadora;
(c) y la imaginación así subjetivamente orientada construye un "mundo" propio, el "mundo poético"
(d) el "mundo poético" no es ni el mundo real ni el mundo racionalmente idealizado de la ciencia o de la filosofía, sino que tiene un orden propio, subjetivo, ajeno a los valores de verdad o falsedad;
(e) el "mundo poético" es una creación que participa de lo lúdico-mágico (no igual, pero sí análoga a los mundos imaginarios del niño) y también de lo onírico, entre otras cosas porque en él afloran imágenes correspondientes a los arquetipos del inconsciente colectivo;
(f) pero a la vez refleja, en forma de ejemplares elaborados subjetivamente, los objetos, las mentalidades y las relaciones psicológicas y sociales entre mentalidades y objetos; es decir, presenta ejemplares idealizados de la realidad interna y/o externa;
(g) por último, muy a menudo el poeta intuye las direcciones en que la humanidad se mueve, y entonces la poesía es preanuncio de horizontes futuros.
(h) ¿Y cuál es el valor de la poesía? En primer lugar, el hombre se complace en reconocerse en el espejo del arte. Si este arte es además premonitorio, dispone la mente a recibir y aceptar el cambio. Además, la poesía arranca al hombre de los rigores de la vida práctica, restableciendo cierto equilibrio al reactivar los factores lúdico-onírico-arquetípicos unilateral y perjudicialmente sofocados por el mundo adulto.

Así la poesía, por su carácter de contemplación desinteresada, es un elevado placer espiritual y uno de los aspectos fundamentalmente de la cultura de un pueblo.

2. Si nos detenemos a examinar estas proposiciones, se observa que son una combinación de diversos modelos teóricos para la poesía. Se nos perdonará si les damos nombres llamativos, lo que puede hacer algo menos árida esta exposición:
(a) el modelo del *test proyectivo*, o eventualmente del *sustituto del chaleco de fuerza*: la poesía es expresión de la afectividad de un yo, por lo tanto del tipo de los test de personalidad; al mismo tiempo da una vía de desahogo a estados emocionales del yo, tiene una especie de función terapéutica ("sublimación" o cualquier otra cosa);
(b) el modelo del *juguete psicopedagógico*: aquí corresponde la función por la cual la poesía restablece el equilibrio psíquico por la reviviscencia del mundo lúdico-mágico-arquetípico;

(c) el modelo del *espejo para Narcisos*: en cuanto la poesía ofrece al hombre el placer de verse reflejado en ella;
(d) el modelo de la *bola de cristal*: ha llegado a proponerse seriamente que la función de la poesía es anticipatoria del porvenir;
(e) el modelo del *castillo en el aire*: así la teoría del "mundo poético", construcción gratuita y flotante, sin referencia a ningún nivel de realidad; y este modelo es la contrapartida del último que propondremos:
(f) el modelo del *caramelo largo:* la poesía brinda un sano esparcimiento, espiritual y cultural además, en los intervalos de ocio de las actividades serias de la vida…

Todo esto, que sin duda tiene su parte de verdad, lo han realizado psicólogos, filósofos, teóricos del arte y de la literatura. Afortunadamente, no todos los filósofos. Hay filósofos que se han tomado la molestia de escuchar qué dicen los poetas, lo que parece bastante razonable. Y los poetas, ¿qué dicen? De modo general, se advierten dos actitudes: una, atenta al enigma de la creación poética, asunto ajeno a nuestro propósito; otra, atenta a la naturaleza y el objeto de la poesía, que es lo que nos ocupa.

Rilke ha respondido a la teoría del test proyectivo, o teoría emocional, en el tercero de los *Sonetos a* Orfeo; traducido hasta donde es posible, dice así:

No es, joven, porque ames, aun si entonces
la voz prorrumpe de tu boca;
aprende a olvidar tu arrebato: eso no dura.
Canto, en verdad, es otro: es un aliento por nada,
es una ráfaga en el Dios, un viento…

Y en un artículo publicado en 1959, Dame Edith Stiwell protestaba con cierta vehemencia:

"El gran artista, en cualquiera de las artes, retiene *espiritualmente* (aunque sea físicamente ciego como Milton, físicamente sordo como Beethoven) la prodigiosa visión infantil de las glorias del mundo. Su visión, su oído, están más cerca de la quintaesencia de la realidad que cualquiera otra visión u oído. Como Moisés, ve a Dios en el arbusto en llamas, donde el ojo semiabierto y físicamente miope sólo ve la faena rutinaria del jardinero: la quema de hojas en un sendero del jardín. Como escribió Blake en su *Visión del Juicio Final*: "¿Qué, se preguntará, cuando el sol se eleva, no se ve un disco redondo de fuego, algo así como una moneda? ¡Oh, no, yo veo una legión innumerable de las huestes celestiales exclamando, Santo, Santo, Santo es el Señor omnipotente! Yo no interrogo a mi vista corpórea o vegetativa, así como no interrogaría a una ventana por un paisaje. Yo miro a través, y no con ella".

Es parte del trabajo del poeta dar a cada hombre su propia visión del mundo: mostrarle lo que ve y no sabe que ve. El poeta, como el pintor, armoniza lo que a la "mirada vegetativa" parecen aspectos irreconciliables del mundo, dentro de un gran conjunto, de un gran equilibrio. Muestra la quintaesencia de las cosas vistas. Su imaginación no es una bella fantasía sino la quintaesencia de las cosas vistas. Su imaginación no es una bella fantasía sino la quintaesencia de la realidad."

Y más adelante: "En un cuaderno de notas que publiqué hace algunos años, cito a un pintor que pintando un árbol se *convierte* en un árbol. Esta condensación esencial, este poder de convertirse en árbol, ayudó a Dylan Thomas a ser un gran poeta. Hizo, además que sus poemas parezcan extraños a primera vista. Pero, si oyéramos hablar a un árbol, ¿esa voz no parecería extraña?"

Este texto nos proporciona dos elementos radicales de lo poético: uno es la *penetración empática* en el objeto natural o humano. Nuevamente Rilke nos servirá de ejemplo. Siempre me ha asombrado la correspondencia del texto que vamos a citar con una frase que oí una vez a un psiquiatra especializado en niños mogólicos; decía algo así como que nunca como entre ellos se sentía en medio de los ángeles. El poema de Rilke se llama "La canción del idiota", y no sé si a través de la traducción habré logrado aproximarme a esa compenetración empática que uno siente profunda y turbadoramente verdadera. Se refiere, evidentemente, a la conocida figura del idiota en un pueblo pequeño:

Nadie
Nadie me impide. Me dejan ir.
Dicen que nada puede ocurrir.
Qué bien.
Nada puede ocurrir. Todo viene
y se pone a girar mientras tanto
en torno al Espíritu Santo.

Ya sabéis, el Espíritu Santo.
Qué bien.
No, no deben pensar realmente
que haya peligro para nada.
No, es la sangre simplemente,
lo que pesa más; la sangre es pesada;
a veces creo que no puedo más.
(Que bien.)

¡Qué lindo baile veo bailar!
Un Todo rojo y circular;
qué bien que lo hayáis hecho así:
si uno lo llama, ¿vendrá aquí?
¡Qué raro como todo se maneja!
Lo uno entra en lo otro, o flota y se aleja;
amistoso, un tanto borroso.
Qué bien.

El segundo aspecto radical es lo que se ha llamado la *visión adánica.* Esto requiere unas consideraciones previas. En nuestra vida adulta hay una comunicación empática con el "tú", es decir, en la relación personal más o menos íntima, y las formas del lenguaje, en este sentido, más que designaciones son indicios de esa relación. Pero con el mundo en general, con los objetos humanos o no, el lenguaje sirve a una función práctica, es decir utilitaria en sentido amplio. Entre la persona y los objetos el lenguaje tiende la red de los conceptos, un enrejado que mediatiza la relación. Quiero decir que realmente no vemos *esta* mesa sino *una* mesa: un objeto perteneciente a la clase de las mesas. No vemos *este* o *aquel* árbol, sino *un* árbol un objeto perteneciente a la clase de los árboles. Es exactamente lo que necesitamos para *manejarnos* con uno y otro objeto. Tiene que ser así ya por simples razones de supervivencia: si cada ente individual asaltara nuestra percepción con todas sus notas individuales aquí y ahora, la masa de estímulos sería tal que la mente estallaría. Pero así perdemos la capacidad de contemplar al objeto en su singularidad. Esta es la capacidad que tiene sin duda el animal (la relación del perro con su árbol favorito) y que tiene el niño: al dirigir la atención, su vista es capaz de *inaugurar* el objeto, de contemplarlo, como decía Edith Sitwell, en su gloria ("celebrar" es el término que usan, a distancia de siglos, Píndaro y Rilke para la función de la poesía). Hay en nuestra experiencia un momento bastante terrible: en un momento dado se ve cómo la mirada abierta y transparente del niño se ha convertido ya en la mirada cerrada y opaca del adulto. Eso ocurre aproximadamente en la edad escolar. Digamos ya que la escuela hace todo lo posible para que ese cierre y opacidad se profundicen. Un pasaje del novelista inglés Golding, en su obra *Caída libre*, ilustra bien lo que queremos decir. Se trata del recuerdo de, cuando los niños de unos diez años, el protagonista y sus amigos entraban en un jardín ajeno:

"Antes que nos sepultáramos de nuevo entre las matas, volví el rostro. Puedo recordarlo. Estábamos en la parte alta del jardín, mirando hacia atrás y hacia abajo. La luna florecía. Tenía como un santuario de luz en torno suyo, zafiro. Todo el jardín era negro y blanco. Entre mí y el césped había un árbol, el más callado que creció jamás, un árbol que crecía cuando nadie miraba. El tronco era enorme y cada rama se desplegaba hasta un nivel dado, y allí las negras hojas se tendían y flotaban como una superficie de aceite sobre el agua. De un nivel horizontal en otro, esas hojas cortaban verticalmente el despliegue de las ramas, y más allá de ellas, hacía adentro, había una profundidad rugosa de papel plateado, una quietud ebúrnea. Con los años, yo habría llamado a ese árbol "cedro" y seguido de largo; pero entonces era un Apocalipsis".

Decía León Bloy que el paraíso está en esta tierra, sólo que no lo vemos. Como aspecto complementario de la visión empática, es propio de la poesía esta especie de restitución de la visión adánica. Cuando hablamos de poesía, no nos referimos, claro, sólo a la lírica, ni al verso. También el novelista entra con una visión adánica en su mundo contemporáneo; por ejemplo, desnudar el horror es también verlo como Adán lo vería. En el caso extremo que ocurre tanto en prosa como en verso, las mallas del lenguaje práctico tienen que ser rotas con cierta violencia. Por eso hay siempre algo destructivo en la poesía, una ruptura. Su forma más evidente está en la ruptura de las formas lingüísticas, tanto morfosintácticas como semánticas, es decir, en el "paralenguaje" poético. Y en esto hay grados: desde la jitanjáfora, ritmo construido con sílabas sin sentido, pasando por las diversas formas, populares o no, de la poesía del absurdo, construcciones que cumplen la función mínima de sacarnos de la cómoda

ceguera práctica, hasta la alta poesía en que la palabra cumple la función celebratoria y transfiguradora-reveladora, en que se logra, como dice el célebre verso de Mallarmé, "donner un sens plus pur au mots de la tribu" "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu".

Se ha insistido constantemente en que la poesía es emocional y subjetiva. Para variar, propongámonos decir lo contrario; la poesía es fundamentalmente intelectual y objetiva (afortunadamente no somos los únicos que lo decimos). Lo que hace chocante este aserto es el modo abusivo en que se toman, como muchos otros términos esenciales, los términos "emoción" o "afectividad" e "inteligencia" en la cultura de la edad moderna, aunque las raíces del fenómeno vienen de más lejos. "Afectividad" o, como se suele decir a la inglesa, "emoción", tiene en las ciencias antropológicas el mismo papel que en la gramática el "adverbio" y el "circunstancial": es el cajón de desperdicios donde va a parar lo que no se sabe dónde meter. Una vez admitido que no hay sino tres "esferas": la "intelectual", la "volitiva" y la "afectiva", todo lo que no entra en la primera o la segunda va a la tercera: en la "afectividad" entran los sentimientos, las emociones, las pasiones, los actos de valoración, las representaciones surgidas del "inconsciente", los estados esquizofrénicos, los estados místicos o la creación poética. En cuanto a la "inteligencia", que confesadamente no se sabe lo que es, se la identifica con "razón" o "racionalidad" (y aquí se ve la relación de una cosa con la otra, porque todo acto no volitivo que no sea perceptivo o racional va a parar al cajón de la afectividad). La solución más cómoda que el empirismo da a la cuestión de la "inteligencia" es reducirla a la "capacidad de resolver problemas". Esto es confundir inteligencia con ingenio, ciencia con ingeniería. Planteamos la cuestión así. ¿Cuál es el "problema" que resuelve un músico cuando construye una melodía y selecciona luego los acordes para armonizarla? ¿Se dirá que son problemas de "consonancia" y "disonancia"? Aparte de que ya esto no tiene la vigencia que tuvo, en todo caso son ejercicios de escuela, no de creación musical. Cuando entre varios acordes posibles, aun dentro de la armonía clásica, elige uno y no otro, no hay ningún "problema" que se haya resuelto, por la simple razón de que no había una "incógnita" previa. ¿Diremos que es la "afectividad" la que rige esas tremendas construcciones orgánicas que son las fugas de Bach, o la Novena de Beethoven, o la Consagración de la Primavera? ¿O no hay aquí forma de inteligencia operante? En música la cosa es muy evidente; pero lo mismo vale para la poesía u otra arte. La obra de arte es una construcción de la inteligencia, pero no —o sólo en cierto aspecto muy externo—de la inteligencia como se manifiesta en la razón.

¿Qué hay de la "emoción"? Los poetas, y Eliot el primero, han rechazado enérgicamente que lo que configure la obra poética sea la emoción o lo afectivo en general. (Otra cosa es que una emoción, lo mismo que cualquier otro objeto, sea, digamos, el "tema" de la poesía, por ejemplo en la elegía o la lírica amorosa). Y otra cosa es que haya un impulso afectivo como motor de la actividad poética; en el sentido lato en que se toma así lo "afectivo", hay un impulso afectivo como motor de cualquier actividad humana, desde organizar un negocio hasta construir una teoría filosófica o científica.

Los que identifican entonces la inteligencia, por lo menos humana, con la razón y a la vez rechazan la teoría emocional del arte, como Maritain, se ven entonces en un problema espinoso, en un "dilema" en el sentido inglés del término. Hace tiempo que se ha propuesto admitir un "inconsciente superior", un "supraconsciente", en oposición complementaria al "infraconsciente" psicoanalítico. Dos autores, que sepamos, han recogido la idea; uno es Eliade, que habla en efecto de un "supraconsciente" como lugar de los arquetipos religiosos auténticos; otro es Maritain, que habla de un "inconsciente o preconsciente espiritual", que sería algo así como esa profundidad originaria del alma de donde "emanan" en orden "descendente", el intelecto, la imaginación y la sensibilidad corpórea, y donde por otra parte las operaciones de esas tres potencias hallan su síntesis. En esa profundidad espiritual del alma ocurriría lo que Maritain llama la "emoción-forma" o "emoción formal", que no es la "emoción bruta", psicológica, dice, sino que en la creación poética es "la inteligencia que conoce, en su carácter más auténtico y esencial de intelecto, aunque sea por la indispensable intrumentalidad del sentir". Es "una emoción-forma que, siendo una con la intuición creadora, da forma al poema y que es intencional como una idea, o que lleva en sí infinitamente más que ella misma". Sin embargo dice luego: "por medio de tal emoción espiritualizada nace la intuición poética, que es ella misma un relámpago intelectivo, en el inconsciente del espíritu". Si Maritain no estuviese constreñido por un determinado "sistema" preempirista (aun con toda la admiración que por ese sistema tenemos), quizá las cosas se hicieran más claras. Ese sistema le impide admitir que "la intuición poética apunte a las esencias", porque éstas son desgajadas de la realidad concreta en un concepto: como si no fuese posible la aprehensión de la esencia encarnada. Del mismo modo, el sistema le impide admitir una intuición intelectual, por el prejuicio de que todo el conocimiento viene por los sentidos. Pero, si retomamos la cosa en los términos iniciales de Maritain, no hay tal "emoción-forma": una "emoción" que, curiosamente, es un "sentir" pero no es de orden afectivo, ya que es una "emoción" que conoce. Hay en cambio un acto cognoscitivo de la inteligencia por vía no racional, sino intuitiva, que "por debajo" y "dentro" del objeto reconoce, digamos, su esencia platónica. Y esto es una forma rudimentaria de intuición intelectual, acompañada de ese deleite de absorción absolutamente

inefable que toda intuición intelectual procura. Esto es, quizá, el "estremecimiento" poético, que Eliot, por ejemplo, desdeña.

Esto no quiere decir que la poesía aprehenda la esencia última y total de la cosa, la plenitud de su gloria.

Pero sí es una profunda penetración en esa esencia, distinta de la penetración que opera la aprehensión filosófica, u otras. A una captación pura y simple de la esencia por la poesía llega en cambio, por otro camino, Heidegger. Pero tomemos estas cosas como meras hipótesis. Lo que aquí nos importa es que la poesía alcanza una inteligencia de la "realidad", como decía Edith Stiwell, más profunda y auténtica, que permanece como latente tras la experiencia cotidiana. Recordemos el conocido poema de Jiménez:

> Inteligencia, ¡dame
> el nombre exacto de las cosas!
> Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.
> …
> Inteligencia, ¡dame
> el nombre exacto, y tuyo,
> y suyo, y mío, de las cosas!

Lo otro en que quisiéramos estar de acuerdo es que lo racional es una de las formas o manifestaciones de la inteligencia, –otra, por ejemplo, es el instinto-; y que no sólo no es la única, sino tampoco la más alta concebible (aunque más no sea por la posibilidad de concebir una inteligencia divina, evidentemente suprarracional por hipótesis). Diremos entonces que la inteligencia poética es una forma de inteligencia intuitiva.

Esto nos lleva a otro prejuicio común en los filósofos: que el conocimiento por antonomasia sea el conocimiento racional; es lo que hace a algunos de ellos negar obstinadamente el valor cognoscitivo de la poesía. Para ellos el conocimiento racional es el conocimiento por antonomasia porque cumple las condiciones de universalidad y objetividad. Ahora bien; en primer lugar, esto es restringir arbitrariamente la noción de "conocimiento", ya por el solo hecho de que hay un conocimiento de lo singular dado por la intuición sensible, cosa que nadie niega. En segundo lugar, si queremos dar cuenta de lo que se entiende en todos los casos por "conocimiento", nos vemos llevados a algo que puede formularse provisionalmente así: la compenetración entre un sujeto y un objeto, donde el objeto puede ser otro sujeto o ser el sujeto mismo considerado en cuanto objeto. De este modo puede darse cuenta del término "conocer", desde el uso característicamente bíblico ("Abraham conoció a Sarah, su mujer"), pasando por el conocimiento sensible, y el conocimiento racional, hasta el conocimiento, digamos, místico y el conocimiento que de sí mismo tiene Dios según la teología.

Pero, en tercer lugar, y éste es el punto decisivo, hay que ver si realmente la universalidad y objetividad son exclusivas del conocimiento racional. En todo caso, el testimonio de los poetas dice otra cosa, como se ve en el poema de Jiménez. Píndaro, hace veintiséis siglos, es decir, poco antes de Platón, fue más allá. Un término usual en su tiempo para designar al poeta era "sophistês", "el sapiente" (el mismo término que poco después se aplicó a los sofistas); Píndaro lo usa en el sentido aproximado de "poeta auténtico", y lo más que podemos hacer en nuestra lengua para acercarnos a ese término es emplear el romántico "vate", que por su origen latino tiene que ver con los "vaticinios", la voz de los oráculos. En la *Olímpica II* Píndaro pone este verso lapidario:

> "Vate es el que mucho conoce por su saber ingénito".

Los demás, continúa, son como cuervos frente al águila de Zeus. Quedémonos con el testimonio, sin intentar comentarlo.

En cambio, quisiera leer todavía un poema, y dejar a los oyentes ponderar por cuenta propia hasta dónde es subjetivo y hasta dónde objetivo. El poema pertenece a un poeta menor de lengua inglesa, Theodor Roethke, y dice así:

> **Dolor**
> He conocido la inexorable tristeza de los lápices
> alienados en sus cajas, dolor de anotador y de pisapapeles,
> toda la miseria en sobres de manila y mucílago,
> desolación en inmaculados sitios públicos,

solitaria recepción, conmutador y lavatorio,
el patetismo inalterable de pila y palangana,
ritual de copiadora, broche de papel, coma,
infinita duplicación de vidas y de objetos.
Y he visto polvo de la pared de instituciones,
más fino que la harina, viviente, más tóxico que el sílice,
flotar, casi invisible, por el tedio largo de las tardes,
depositando una película sutil en uñas y delicadas cejas,
barnizando las cabelleras pálidas, los uniformes rostros grises duplicados.

En una conferencia sobre *El lenguaje*, Heidegger, con motivo de un poema de Trakl, "Tarde de invierno", que comienza: "En la ventana al nevar / largo el ángelus resuena", señala que la palabra poética voca, es decir, nombra al ente, lo evoca desde su lejanía, lo invoca a la presencia. Y comenta: "El caer de la nieve y el llamado del ángelus nos han sido dichos aquí y ahora en la poesía. Están presentes en el vocar. Sin embargo, de ningún modo se hallan entre lo que está aquí y ahora presente en esta sala. ¿Cuál presencia es más alta: la de lo que está a mano, o la de lo (in) vocado?" Análogamente podríamos preguntar, al escuchar el poema de Roethke, qué tiene la presencia más alta: este salón, con su tarima, sus asientos, sus micrófonos, o esa imagen evocada e invocada donde vivimos en quinta-esencia esa tristeza inexorable de las oficinas donde se marchita la vida de tantos miles de contemporáneos?

En suma, hemos visto reducirse a la insignificancia los modelos propuestos por una cierta mentalidad en boga. Pero quisiéramos insistir en el modelo del "caramelo largo" el más insidioso porque está de algún modo arraigado en nuestro modo de vida, mucho me temo que inclusive entre muchos docentes de literatura. La poesía es deleite, ciertamente, pero el deleite de la comprensión vivencial, reveladora, que se da en un momento de ocio contemplativo, más importante, más "serio", que las actividades "serias" del negocio. Tomarlo como un cosquilleo de la sensibilidad, como un ornamento "cultural" o el esparcimiento "espiritual" para los ratos en que la gente "seria" no tiene otra cosa que hacer, es dar razón a Sartre cuando habla de "la salmuera maloliente del espíritu". Porque si fuera realmente así, y con sólo enunciar esto la incongruencia salta a la vista, entonces ha sido una monstruosidad irrisoria la vida de Hölderlin, de Dylan Thomas o de Alejandra Pizarnik.

Corresponde ahora dar un poco de precisión a esto que estamos tratando de decir. Recurriremos a una de las más antiguas imágenes del pensamiento filosófico y religioso.

Supongamos un punto de origen y desde él un radio indefinido, es decir matemáticamente infinito, cuyo desplazamiento determina un círculo igualmente infinito. Llamemos a este círculo el Ser. Si limitamos imaginariamente el radio a una longitud definida arbitraria, queda determinada una circunferencia en el interior del círculo. Queda entendido que el radio de esa circunferencia es un segmento del radio infinito originario y de igual origen, y es la distancia de cada punto de la circunferencia al punto origen.

Supongamos ahora, por simplicidad, que la circunferencia, pese a ser de una sola dimensión, representa la cuádruple dimensión del espacio-tiempo. Dicho de otro modo, tomemos esa circunferencia como representación del mundo empírico en que se mueve el ser humano: el mundo de la experiencia sensorial y vivencial, que, dinámicamente visto, es el mundo de la historia. El mundo de la historia humana, pero también el de la "historia natural" en que la historia humana se inserta.

De manera que, ateniéndonos a la representación propuesta, el mundo humano, y cada ser humano dentro de él, no sólo pertenece al ser sino que está como sumergido en el Ser; o, si vemos la circunferencia propuesta como una determinación aislada en el seno del círculo infinito, el hombre está como *suspendido o suspenso en el Ser.*

Con un esfuerzo de imaginación, podemos tratar de "vernos" situados en esa circunferencia, en un punto de ella, como de pie sobre un puente frágil suspendido en un abismo. Entonces se hace comprensible esa vivencia, que tantos filósofos y poetas nos han transmitido, de vértigo y pavor en que la mente naufraga cuando toma conciencia de su desamparo en la infinitud desconocida; o, con una bella expresión de Maritain, en "la gran noche estrellada del Ser".

Esta imagen nos pone en contacto con una de las experiencias simbólicas más frecuentes acerca de este aspecto de la condición humana: la que surge de una contemplación de la bóveda nocturna negra, reluciente de estrellas; lo que se expresa por ejemplo en el célebre pensamiento de Pascal: "el silencio de esos espacios infinitos me espanta".

Es una experiencia simbólica, porque debe prevenirse un error muy frecuente, sobre todo en nuestros días: confundir el "infinito" con el espacio cósmico. Como no es éste el lugar para una exposición filosófica, atengámonos a la representación figurada del comienzo. Habíamos convenido en que la circunferencia dentro del círculo infinito representaba el mundo espacio-temporal de nuestra experiencia; por lo tanto el espacio cósmico, pese a su indefinida expansión, está incluido en esa

circunferencia (que constituía una determinación del Ser). Lo de "infinito" puede predicarse, en todo caso, del Ser total, del "círculo" sin límite; pero no de ninguna de sus determinaciones internas, como lo es la "circunferencia" espacio-temporal, con el espacio cósmico incluido. Lo que ocurre es que la relación entre el hombre en la Tierra y la magnitud del espacio cósmico es análoga a la relación entre el mundo empírico espacio-temporal y la infinitud del Ser; por eso la primera relación puede servir de símbolo para la segunda.

Volvamos a nuestra "circunferencia". Los vínculos sociales y culturales que estrechan a los hombres entre sí dentro de una comunidad le crean el ámbito protegido en que se desarrolla la vida cotidiana; es decir, constituyen la Tierra como hogar del hombre. Desde este hogar, los sistemas de signos, y en primer lugar el lenguaje, comprimen la inmensidad abismal del Ser en categorías ilimitadamente manejables. En este sentido, el lenguaje *crea el mundo,* entendido como la forma en que una cultura, una mentalidad, acomoda y proporciona a sí la totalidad propiamente irreducible del Ser. Las situaciones límite, como la neurosis, el destierro o la muerte, o ciertas experiencias como la experiencia simbólica de que hablábamos antes, o la experiencia poética en sus momentos más altos, son precisamente aquellas en que el mundo así constituido se resquebraja o amenaza resquebrajase para dejarnos nuevamente expuestos en desamparo ante la infinitud del Ser.

Todo esto puede sintetizarse así: el hombre está inmerso en el misterio del Ser. "Ser" es, precisamente, ese trasfondo misterioso que subtiende y envuelve la condición humana. Pero diferenciemos entre "misterio" y "enigma". Un enigma, por definición, pide una solución que lo disipe. El misterio, en cambio, es inagotable. No porque no sea penetrable a la razón o a la intuición, sino porque es indefinidamente penetrable, sin poderse nunca llegar a su fondo; es comparable al horizonte, que se deja penetrar continuamente pero continuamente ofrece una nueva profundidad.

Hemos visto, en suma, cómo "el mundo" construido por los signos protege al ser humano de naufragar en la infinitud del Ser, es decir, en el misterio. Al mismo tiempo, la precariedad del mundo se hace patente al hombre en las situaciones límite. De manera que el ser humano tiene una conciencia, habitualmente más o menos difusa, más o menos latente, de estar suspenso como sobre un puente frágil en el abismo del Ser. Volviendo a nuestra imagen inicial, tiene conciencia de hallarse en la "circunferencia", es decir, en el extremo libre del radio tendido desde el punto origen. Desde la condición humana, esta "distancia" inconmensurable de la circunferencia al punto origen se presenta como la dimensión del misterio, el misterio del Ser.

Penetrar en esa dimensión ha sido siempre lo propio de las posiciones religiosas y filosóficas. Pero es bien conocido cómo las religiones y las filosofías determinan (no importa aquí si primaria o secundariamente) el horizonte cultural en que se mueven las instituciones, las ciencias, las técnicas y las artes, en suma, toda la vida humana. Esto es bastante evidente, porque todas las formas de vida de una comunidad son función de su imagen del mundo, y tal imagen se expresa en sus líneas fundamentales en las formas religiosas, o eventualmente no-religiosas, y filosóficas. Hay una razón para que sea así: en el fondo de cada ente, de cada relación entre el hombre y los demás entes, de cada acto, está latente el misterio del Ser; es decir, si no perdemos de vista la imagen inicial, la dirección radial que conduce idealmente al punto origen.

Podemos llamar "dimensión transcendente" del hombre a esta dirección radial, o, lo que es lo mismo, a esa tendencia del ser humano a situarse en relación con el punto origen ideal. Insistamos en que cualquiera sea la imagen del mundo es siempre una posición orientada según la dimensión transcendente.

En el "punto original" de nuestra imagen se habrá reconocido inmediatamente la noción de Dios. Pero, desde el punto de vista que aquí nos ubicamos, es indiferente que esa imagen se tome como una construcción imaginaria desde el hombre tomado como punto origen de ella, y concebirse entonces, por ejemplo, que Dios es "interior" al hombre, o que se trata de una "proyección" de tales o cuales configuraciones psíquicas, o que la filosofía es una "enfermedad del lenguaje". Queda en pie el hecho de que el "punto origen" transcendente aparece por lo menos como una proyección y determina la "dimensión trascendente" imaginaria o real según la cual se edifica la cultura.

Vista así, "dimensión transcendente" aparece como "vertical", "perpendicular" con respecto a la dimensión "horizontal" físico-biológica de la circunferencia.

Cuando se contrapone el conocimiento racional, es decir, el conocimiento científico, al conocimiento poético, la oposición es, se recordará, del tipo universal frente a singular, objetivo frente a subjetivo. Dicho de otro modo, frente a la "verdad objetiva" de la ciencia aparece la "visión subjetiva" del poeta. Este modo de ver, que tiene raíces muy antiguas en nuestra cultura, culmina en el período positivista-victoriano, con su concepción absoluta de la ciencia empírica. Es claro que si, superada la etapa "metafísica" en que se creía poder explicar el universo en forma de sistemas filosóficos, se entra en la etapa "científica", la teoría científica proporciona la única verdad accesible al hombre. (Esta posición, en suma agnóstica, del positivismo filosófico quedó inclusive deformada en las vulgarizaciones de los científicos sin formación filosófica y de los maestros de escuela, convirtiendo a la ciencia en el sustituto

de la ontología, es decir, confiriéndole carácter de verdad absoluta). En tales condiciones, la filosofía conserva su rincón, encargada de establecer la teoría de la ciencia y de sintetizar los resultados de las ciencias particulares, pero para la poesía, y para el arte en general, no queda sino el modelo del "caramelo largo". Esto es muy sabido, pero ocurre que la escuela sigue proporcionando la misma imagen positivista de la "ciencia", de modo que esta imagen sigue vigente en la mentalidad del hombre medio de nuestros días; gran parte de los docentes incluidos.

Pero ya desde el tránsito del siglo XIX al XX, y de modo definitivo en la primera mitad de nuestro siglo, la imagen que los epistemólogos han trazado de la ciencia es muy otra. Es difícil exponerlo brevemente, pero intentémoslo así. El científico se propone estudiar un campo de objetos, un "universo de discurso". Este campo se lo presenta como una infinidad de estímulos sensoriales, que son sus datos. La tarea del científico es establecer, inventar, relaciones entre esos datos; cuando ha conseguido establecer relaciones satisfactorias, ha *construido* el objeto de investigación. Como siempre es posible establecer nuevas y más profundas relaciones, el objeto es algo siempre inconcluso, siempre inalcanzado: la idea del objeto en sí mismo, agotado en toda su profundidad, es sólo como un "límite matemático", es decir, como por ejemplo el "infinito" a que tiende, sin alcanzarlo nunca, la serie de los números. Una teoría científica es, pues, una red de conceptos relacionados construida de tal manera que describe el comportamiento del objeto y permite *prever* ese comportamiento. Una teoría científica sólo es satisfactoria si permite efectuar *predicciones válidas* sobre el comportamiento del objeto. Pero he aquí que, partiendo de los mismos datos, se puede siempre establecer diferentes relaciones entre ellos; en la medida en que estas relaciones son satisfactorias, llevan a *diferentes teorías igualmente válidas.* Por eso podemos decir que la ciencia empírica proporciona *modelos* para los diversos campos de objetos. Un modelo no es una representación *verdadera* del objeto, sino sólo una construcción que *imita* el comportamiento del objeto y permite entonces prever ese comportamiento; permite predicciones válidas. Entonces, si para un mismo campo de objetos pueden haber diferentes teorías o modelos válidos, esto significa que tienen sólo una *verdad relativa*, no una verdad ontológica absoluta. En este punto decisivo poco o nada se detienen los manuales secundarios de lógica y filosofía. Una afortunada excepción es el de Fatone, por el que muchos hemos estudiado, donde inclusive se cita una imagen clarísima de Einstein. Einstein decía que el físico se encuentra ante la naturaleza como ante un reloj hermético e impenetrablemente cerrado, del cual sólo pueden observarse la esfera y las agujas, es decir, el comportamiento. La tarea del físico es imaginar, matemáticamente, cómo podría ser el inaccesible mecanismo del reloj; para eso construye modelos. Evidentemente muchos modelos son posibles. Un modelo es decir, una teoría, es suficiente, es válido, cuando, siguiendo con la imagen, tiene una esfera y dos agujas que se comportan lo mismo que las agujas del reloj herméticamente cerrado; es decir, cuando *prevé* el comportamiento de ese "reloj" de la naturaleza, sin poder nunca afirmar cómo sea este mecanismo real.

En estas condiciones, ¿qué quiere decir "universalidad" y objetividad"? Si "universalidad" es que vale par todos los casos, entonces la poesía de Roethke vale también para todos los casos en que haya oficinas públicas. Si quiere decir que la teoría científica es la única que vale para los fenómenos en cualquier parte del universo empírico, para todo ser racional en ese universo, esto es un mero prejuicio victoriano, de cuando se estaba seguro de que la civilización occidental fuera la culminación de un proceso evolutivo lineal de la humanidad y que la teoría científica era única y definitiva. Pero ya en plena época victoriana Dilthey había mostrado cómo las propias concepciones científicas son función de la "concepción del mundo" propia de una determinada cultura, y Spengler desarrolló esta idea, en la primera posguerra, en la célebre Introducción de su *Decadencia de Occidente*. En nuestros días, un epistemólogo norteamericano lo ha redescubierto en cierto aspecto; no podemos aquí sino referir a Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Breviarios de FCE.

Y ¿qué hay de la "objetividad"? Si la reducimos a la demostrabilidad racional, restringimos arbitrariamente el concepto; la demostración racional es, ciertamente, el modo propio de la objetividad científica, pero no es la única objetividad posible: el conocimiento empático, por ejemplo cuando "leemos" el relámpago de ira o la rápida nube del desagrado en la mirada del tú, es tan perfectamente objetivo como el cálculo de un físico. Y si entendemos por "objetividad" la comprensibilidad y verificabilidad para todo ser racional, entonces esto está referido al sujeto ideal de tipo kantiano, no al hombre en general. Para comprender o verificar un modelo científico hacen falta capacidades internas y externas, lo que es tan evidente que no hace falta insistir: una persona sin el hábito matemático, y sin el tipo de inteligencia adecuado para ese hábito, no puede seguir el desarrollo de la teoría cuántica o de la teoría de la relatividad; un ciego no puede verificar los experimentos de un físico. (En las condiciones actuales unos científicos tienen que aceptar por un acto de fe los resultados de los científicos de otras ramas). Pero para comprender o verificar un modelo poético, hacen falta también capacidades internas y externas; hay gente "ciega" para lo poético, como la hay para lo físico, hay un tipo de inteligencia apto para captar el modelo poético, como hay un tipo apto para el hálito matemático. Satisfechas las

condiciones de base, no vemos que tenga menos universalidad y objetividad el modelo poético que el modelo científico. Porque consideremos esto: ante un texto poético aceptado, hay un *asentamiento*: se nos revela algo de un objeto, algo en lo cual reconocemos el objeto como nuevamente revelado. Los fenomenólogos han puesto de relieve cómo lo terrible de una tormenta, la impotencia de una montaña o del mar, son datos objetivos. Köhler, en sus célebres trabajos con chimpancés en Tenerife, mostró cómo los monos, que se paseaban indiferentes entre figuras de madera que representaban animales peligrosos para ellos, retrocedían con espanto ante ciertos diseños no figurativos: hay, pues, formas dotadas de cualidades empáticas objetivas para las especies. El modelo poético, pues, revela una faz "objetiva" y "universal" del mundo para quien tenga la capacidad adecuada para recibirlo.

Desde Heidegger por lo menos, y a menudo pero no siempre por influencia suya, se levantan voces filosóficas contra la pretensión absolutista de la ciencia; entre ellas, la de un joven filósofo nuestro, Jalfen. Cabe preguntarse, sin embargo, por qué, a pesar de la renovación de la epistemología, el prestigio arrasador del modelo científico.

El científico mismo, no cabe duda alguna, está movido por el mismo amor, por la misma búsqueda acuciante de la verdad que el filósofo o el poeta. Pero el modelo científico, por su capacidad de predecir los sucesos, entraña la capacidad de modificar calculadamente el objeto sirviéndose de modificaciones del modelo. Es decir, entraña la capacidad de aplicación tecnológica. "La ciencia construye nuestro mundo" dice el título de un librito que anda por ahí. Así es; pero, en el sentido en que ahí se toma, no la ciencia misma sino su versión ingenieril, la ciencia aplicada. Es decir, el científico deja el paso al ingeniero; como se ve muy claro en el paso de la ciencia genética a la ingeniería genética. En los orígenes de la ciencia moderna, Galileo funda la mecánica clásica, pero como consecuencia él mismo crea la balística. Y el ingeniero ya no está movido por el amor de la verdad, sino por el amor de lo confortable, es decir, de los bienes útiles. Y seguramente está muy bien; nuestra civilización está fundada, creo, básicamente sobre eso, y cada civilización debe cumplir su ciclo en conformidad con su destino.

Nótese que la ciencia moderna, al reducir, su objetivo a la previsibilidad de los fenómenos, queda ipso facto orientada hacia lo que hemos llamado la ingeniería. De aquí el riesgo, que, como hemos visto, no se ha evitado, de reducir la inteligencia al ingeniero. Lo que hemos dicho implica, volviendo a nuestra imagen del "circulo", que la ciencia moderna está orientada en el sentido "horizontal" de la circunstancia, del espacio-tiempo, y ha abandonado —lo ha hecho explícitamente— la dirección "vertical" del radio.

Ahora bien; las ciencias empíricas ocupan en nuestra enseñanza el mismo lugar abusivo que hasta el siglo XVIII ocupaban las letras. En lugar de su equilibrio, se ha llegado simplemente al desequilibrio opuesto. Esto es decir que la escuela orienta absolutamente al estudiante en la dirección "horizontal", cegándolo para la "vertical". Pero si algo diferencia al hombre del mero ser biológico es su orientación en el sentido del "radio" del Ser. Entre el topo que construye su túnel y el ingeniero (lo siento: no tengo nada contra los ingenieros) que edifica un rascacielos monumental, entre el tigre que se lame la pata herida y el investigador médico que logre la curación del cáncer no hay, considerando el acto en sí mismo, ninguna diferencia esencial: la diferencia está sólo en la capacidad instrumental, reducida a la inteligencia-instinto en el animal, elevada a inteligencia-razón en el ser humano. Pero unos y otros se mueven en el sentido horizontal de lo empírico, de lo vivencial-biológico, ciegos a la dimensión del Ser. Insisto, en que está muy bien que el ingeniero construya y el médico cure; pero quiero insistir también en que eso no agota la dimensión propiamente humana. Y eso claro que si la educación ha de serlo, y no un mero adiestramiento para sobrevivir, tiene que abrir francamente las puertas a esa dimensión humana.

Todo conspira crecientemente contra ello. La tecnología invade las escuelas, y los aparatitos mecánicos son un magnifico modo de amarrar al sujeto pueril (inclusive adulto) a la dirección horizontal. Políticos y tecnócratas, aliados en la misma dirección, fomentan desde las esferas de poder, entre declamaciones de "espiritualidad", esa brutal reducción unidimensional del hombre. La religión, por motivos que no es del caso analizar aquí, simplemente bendice este estado de cosas, aunque por lo menos cuida mantener cierta relación peculiar entre el "centro" y el hombre situado en la "circunferencia", pero deja "vacía" la distancia representada por el radio mismo. Sólo ciertas filosofías quedan, pues, a cargo de explorar la dimensión del "radio"; pero no se estudian, o simplemente no hay tiempo para hacerlo de modo suficiente, en los cursos de filosofía del secundario, o no son accesibles a niveles escolares más elementales. En el estado en que estamos, pues, al parecer sólo la poesía está en condiciones hoy de abrir la dimensión transcendente del Ser al hombre en general. No es mucho, pero en condiciones de necesidad extrema algo es mejor que nada.

El poeta norteamericano Frost decía que la poesía es "un juego al borde el misterio"; y también que el "poema empieza en un juego y termina en la sabiduría". Esto último quizá sea excesivo; sí por lo menos podemos decir que deja abierta la puerta hacia una sabiduría, en la medida en que descubre en y tras la figura de las cosas una inagotable sucesión de horizontes.

La ciencia, suficientemente profundizada, también desemboca en el misterio del ser; pero, en primer lugar, por su naturaleza propia lo plantea en términos de enigmas empíricos, es decir, siempre en el sentido de la dimensión horizontal; y en segundo lugar, lo que nos devuelve al punto de partida, en la escuela no se la profundiza hasta ese punto, lo que debiera estar a cargo por lo menos del curso de filosofía. Pero, en tercer lugar, los modelos científicos, lo que Kuhn llama "paradigmas", son transitorios se remplazan en el curso del tiempo; los modelos poéticos mantienen una vigencia permanente, precisamente porque están en la línea "radial" del Ser.

Estará claro que no puede pretenderse que la poesía sustituya a nada; no es un ersatz de la religión, ni de la filosofía, ni de la ciencia. Es, junto con éstas, una de las aperturas del hombre al misterio del Ser. Insistamos en que lo que ocurre en nuestros días, que por razones contingentes, ha quedado dentro de la educación formal como la única vía que presenta posibilidades de hecho de abrir a ese misterio, a esa dimensión "vertical" del hombre. Ojalá puedan abrirse otras.

Pero, entre tanto, para que pueda cumplir esa tarea, es necesario que el docente mismo empiece por abrirse él esa perspectiva a través de lo poético. Nadie puede dar lo que no tiene. Si el docente no es consciente del misterio del Ser (y nada se hace en realidad para que lo sea), tampoco el estudiante verá en la poesía sino un tedioso cuerpo muerto para descuartizar en "recursos": aquí hay rima consonante, allá una metáfora, más allá una anáfora, mas abajo una antítesis o una epanadiplosis (esas cosas que parecen nombres de enfermedades incurables).

VIII

TRASCENDENCIA e INMANENCIA
(o la sabiduría terrena y la de la otra orilla)

En el fondo del tema de la relación entre la trascendencia y la inmanencia hay una cuestión metafísica básica: cómo resulta lo múltiple de lo simple.

Concebida filosóficamente, la trascendencia es simple, infinita y absoluta. Entonces, una cuestión metafísica central es dónde y cómo se ubica el mundo de las inmanencia o de la experiencia. Dentro de la tradición cristina (no griega) eso se da en la Creación, pero como la Creación no es otra cosa que la distancia que hay entre inmanencia y trascendencia esto no resuelve el problema, porque la relación entre ellas no es de tipo "real" sino una relación de razón, es decir, no se trata de una relación como la que podría haber entre un objeto y su imagen en el espejo, sino una relación que pone la mente para tratar de concebirlo.

Una solución fácil es la panteísta: yo y Dios somos dos caras de la misma moneda, pero queda en pie el problema de la multiplicidad porque no hay un yo sólo sino una multiplicidad de yoes, por lo que el problema de la simplicidad y de la multiplicidad sigue en pie.

Esta cuestión nos ha llevado a considerar dos clases de sabiduría: la primera, que podríamos llamar aristotélica. Como vimos, el sistema del realismo metódico aristotélico-tomista de hecho excluye la trascendencia, no la tiene en cuenta para construir el orden cósmico; no es que la niegue pero la concibe como "términos *a quo*" (el despliegue a partir del cual ocurre el orden cósmico) y "términos *ad quem*" (el punto teórico de llegada donde ese orden se cierra); es decir, en esta concepción coinciden el punto de llegada y el punto de partida, que es Dios.

Esta tradición aristotélico-tomista expresa una sabiduría centrada en el hombre histórico y su morada terrestre dentro del orden limpio (*mundus*) y ornado (*cosmós*:

cosmético). La consecuencia es que esta sabiduría se restringe al sentido común, que por una parte es fuente de los refranes y, por la otra, de la ciencia empírica, que son por lo menos primos gemelos (no hay que confundir "refranes", que tienen origen en la sabiduría popular, con "proverbios", que pertenecen a la sabiduría de la "otra orilla", como diría un budista).

Dice Gilson en *El realismo metódico*:

> La filosofía tiene por misión encontrar un conjunto de principios evidentes acordes entre sí y con la experiencia [del sentido común] [...] El filósofo en cuanto tal no tiene más deberes que ponerse de acuerdo consigo mismo y con las cosas. Por ejemplo, no tiene ninguna razón a priori para creer que su pensamiento sea condición del ser o que el ser sea condición de su pensamiento. Simplemente elegirá el postulado que le resulte mejor para lograr esa compatibilización entre las cosas de la experiencia y él mismo. [Vean qué claramente se ve allí la limitación del pensamiento filosófico al orden cósmico].

Y Garrigou-Lagranche, un filósofo importante dentro del tomismo, en su libro *El sentido común*[16] dice:

> El sentido común es el estado rudimentario, no una filosofía sino *la* filosofía, pues la filosofía del ser opuesta a la del fenómeno y a la del devenir es la única verdadera, pues sólo ella respeta el principio de identidad y rehúsa admitir la posibilidad del absurdo. [Y refiriéndose al idealismo sostiene]. Para el idealismo hay más en lo que está llegando a ser y todavía no es que en lo que es, lo inverso que en el realismo.

Ahora tenemos todos los elementos para considerar esa sabiduría aristotélico-tomista (sigamos llamándola así) o sabiduría de la inmanencia y considerar sus tres grandes temores, que en realidad son derivados de la tradición griega (es una sabiduría muy respetable, pero acá me limito a señalar sus puntos débiles): el temor al vacío, el temor al infinito y el temor a lo que no es racional.

Empecemos por el temor al vacío. La sabiduría aristotélico-tomista se aferra indisolublemente a la solidez del ser, que es lo que pone de relieve (Santo Tomás, Chesterton, Claudel...). Sobre todo, la solidez del ser inherente; no el ser como principio sino el ser en cada ente: el mundo es real y lo real es el mundo. También la plenitud positiva del ser frente al vacío negativo, es decir, frente al no ser: la superioridad del acto frente a la potencia, tal como se enuncia en el principio clásico de la ciencia natural: *natura aborrescet vacum* (la naturaleza aborrece el vacío). Otra cuestión que pone de relieve es la continuidad del ser a través del devenir: la solidez del ser se perpetúa a pesar del devenir que deshace las cosas; acá también vale otro principio de la ciencia natural: *natura non facit saltus* (la naturaleza no da saltos). Esta idea de la continuidad del ser está ínsita en la idea de Dios como motor inmóvil; los alegoristas hablaban de la cadena del ser, que en la mitología griega es una cadena de la cual pende toda la continuidad del cosmos y en la filosofía es la idea de Dios como motor inmóvil, como la culminación de una secuencia de entes, como el que está ahí moviéndolo todo; ciertamente es de un orden distinto de lo que mueve, por eso lo mueve, al punto que en el orden cosmológico de Dante se sitúa en el Empíreo, la última de las esferas celestes.

El otro tema es el temor al infinito, pero el infinito no existe en acto sino en potencia; el único infinito en acto posible es la trascendencia.

Finalmente el temor a lo no racional. La teología positiva es la que afirma que Dios posee todos los atributos positivos, pero en grado eminente; la teología negativa consiste en retirar de Dios todos los atributos porque los excede en magnitud: Dios no

16 Garrigou-Lagranche, Réginald (1944). *El sentido común*. Bilbao, España.

es justo porque excede a la posibilidad de concebir el atributo en grado eminente. Santo Tomás es muy explícito al respecto; la teología negativa es exactamente equivalente a la teología positiva: la positiva afirma los atributos en grado supereminente y la negativa sostiene que, precisamente, por su supraeminencia no se pueden predicar en el modo como se predican los atributos en la realidad empírica. Dionisio el Areopagita es quien quizá mejor desarrolla en la tradición cristiana la teología negativa; llama a Dios "rayo de tiniebla" (en español suena más dramático que en griego: "rayo" apunta tanto a la radiación luminosa como al rayo de la tormenta, mientras que en griego sólo alude a la radiación), atributo que de ninguna manera corresponde a Dios en sentido positivo. Los teólogos espirituales (por oposición a los científicos, entre los cuales ubican injustamente a Santo Tomás) cuando toman la teología negativa no están haciendo el equivalente de la positiva, sino que están tratando de traspasar con el lenguaje aquello que el lenguaje no puede decir ni siquiera con el adverbio de modo "supereminente". En síntesis, ese temor a lo no racional se expresa en la reducción de la teología negativa a la positiva.

En este temor a lo no racional se ubica la desconfianza a todo lo que interfiere con el orden creado: como el orden creado es racional, todo lo que interfiere con ese orden no es racional, no porque sea irracional o infrarracional, sino pararracional o suprarracional; por eso esta sabiduría se resiste a aceptar, por ejemplo, la mística: esto ocurre con la teología occidental, no en la oriental

También hay una desconfianza a todo lo que interfiere el orden social, de ahí los principios de razonabilidad y moderación en la tradición clásica, particularmente en Aristóteles y en la concepción de la filosofía como método exclusivamente racional: se ha dicho que Aristóteles es el filósofo por excelencia porque ha desmitificado y desmetaforizado a Platón. Pero excluir de la filosofía a la metáfora y al mito, implica reducir el lenguaje de la filosofía a formas que son del tipo de la lógica científica; por eso yo tengo un convencimiento que, desde ya, no va más allá de una apreciación personal: si llamamos filósofo a Aristóteles, no lo podemos llamar a Platón; y como me parece, razonablemente, llamar filósofo a Aristóteles, yo diría que la filosofía empieza con él, no con Platón ni con los presocráticos. Ciertamente, si comparamos la sabiduría de la seguridad en su forma tradicional con su forma desacralizada o laicizada del mundo moderno, veremos que en el orden tradicional se concibe el mundo como armonía de contrarios y como investigación racional del orden cósmico; la ciencia en tanto investigación de ese orden sería simplemente una extensión de la dicha filosofía; el trabajo es ya producción para el sustento, ya arte como artesanía u ornamento; la poesía como ornamento del lenguaje. En su forma desacralizada se concibe el mundo como mecanismo y como sistemas explicativos sucesivos, la ciencia como un saber de dominio como sostenía Scheler, el trabajo se sacraliza de modo laico, la tecnología como ciencia aplicada al trabajo, la poesía como el caramelo largo[17]...

Esto es respetable; pero existe otra sabiduría, la que los *Upanishads* llaman la sabiduría de la otra orilla (*prãjna páramita*), de la otra ribera, de la vereda de enfrente. Hay para ella altos elogios; en *Las leyes, El político, La república*, Platón dedica párrafos en que muestra cómo desde la otra orilla se puede dar a esta otra orilla un orden consistente. Ya hemos citado a Guardini cuando sostiene que la poesía de Dante o de Shakespeare atraviesa todo el cosmos, desde la cima hasta sus cimientos, y esta penetración es lo que nos hace temblar.

Creo que Píndaro es uno de esos pocos poetas, más aun que Virgilio. Mencionaré estos versos de la *Pítica VIII*:

[17] Véase Balderrama, *Introducción a la poesía*, op. cit. [N. del E.]

Efímero, qué es uno, qué no es,
el sueño de una sombra, un ser humano;
pero si viene, don de Zeus, el esplendor
una fúlgida luz recae sobre los hombres
y una edad apacible.

Esto es, hay un esplendor que puede venir de Zeus y que ilumina la vida del hombre común, el que está en esta ribera.

Esto es, desde la sabiduría platónica se acepta esta sabiduría de la inmanencia, pero desde esta sabiduría de la inmanencia, desde la sabiduría terrena misma, desde ese orden precariamente cerrado, se producen aperturas hacia el otro lado, hacia una trascendencia, que puede ser hacia lo inferior o lo superior. Hacia lo inferior, como el carnaval y sobre todo el horror social que se concentra en cuatro aspectos: la miseria, encarnada en la mendicidad extrema; la enfermedad -el hospital como institución-; el mundo del crimen -la cárcel como institución- y la locura -el manicomio como institución. Todas éstas son las zonas sombrías en que se rompe el orden racional armónico creado. En este sentido, Rilke tiene toda una serie de canciones de la primera época, como *La canción del idiota, La canción del huérfano, La canción de los locos*. Y hacia lo superior, que es verdaderamente un tópico literario, la nostalgia de la patria celeste; por ejemplo *La noche serena*, de Fray Luis, particularmente la estrofa 5a.

El hombre está entregado
al sueño, de su muerte no cuidando,
y con paso callado
el cielo, vueltas dando,
las horas del vivir le va hurtando.

Voy a hacer un comentario estilístico. Parece una estrofa defectuosa; entre las rimas hay una asonancia interna (estregando, cuidando, callado, dando, hurtando), rimas internas (paso callado), las rimas de gerundios (estilísticamente mal vistas)... Y sin embargo es una obra maestra, porque eso que parece un defecto no lo es: es una estrofa que está dominada por la nasalidad y el susurro que provocan las *s* y las *v*; y en la estructura central de la estrofa, o sea en el momento de mayor contracción está esa fuerte rima interna (a-o), como una imagen de ese paso callado aterrador, y lo gerundios están funcionando con su valor de aspecto continuativo, correspondiente al paso continuo del ser. Basta variar cualquiera de los elementos para que la estrofa pierda esa resonancia tan especial. De modo que los defectos son virtudes (en los buenos poetas los defectos son virtudes, en los poetas mediocres las virtudes son defectos).

Retomando, estábamos en las aperturas desde la sabiduría de la inmanencia o terrena, sabiduría aristotélica, hacia la otra ribera. Aristóteles tiene pasajes en los cuales esto aparece muy neto. Vamos a leer un pasaje de su *Metafísica*[18]. Lo que he hecho aquí es traducir el texto griego. Aristóteles dice aproximadamente esto:

> De tal principio, pues, depende el cielo y la naturaleza y es modo de existencia tal cual el mejor para nosotros por breve tiempo; pues aquél siempre está así (para nosotros, en efecto, cosa imposible) ya que su acto es también deleite (y por eso son lo más deleitable la vigilia, la sensación, la intelección y, a causa de éstas, las esperanzas y recuerdos). Ahora bien: la intelección es por sí misma de lo por sí mismo mejor, y la en máximo grado de lo en máximo grado. El Intelecto se intelige a sí mismo por recepción de lo inteligible; pues se hace (lo) inteligible aprehendiendo e inteligiendo, de modo que Intelecto e inteligible son lo mismo. Pues lo receptivo de lo inteligible y de la esencia es el Intelecto. Actúa, en efecto, poseyendo; así, más

[18] *Metafísica*, libro 12, cap. 7, 1072 b.

> bien que aquello, es esto lo que parece poseer de divino el Intelecto y la contemplación lo más deleitable y mejor. Si, pues, así posee Dios bien y siempre, como nosotros a veces, es cosa admirable. Y si más, más admirable todav1a. Y así posee. Dispone, en verdad, también de vida; pues es vida el acto del Intelecto, y aquél es ese acto; y su acto es de por sí la vida mejor y sempiterna. Decimos, pues, que Dios es el viviente sempiterno mejor. Así que la vida y el ego continuo y sempiterno a Dios pertenecen; pues eso es Dios.

Cuando uno lee esto no entiende casi nada. Pero cuando uno va a una traducción verán que no dice esto: dice aquello que el traductor cree que Aristóteles quiso decir. De todos modos hay una cosa que es clara en cuanto a lo que nos interesa a nosotros y es cuando en el comienzo dice que "de tal principio (el principio divino) dependen el cielo y la naturaleza y es modo de existencia tal cual el mejor para nosotros por breve tiempo". Si tratamos de interpretar qué quiso decir se supone que es algo como esto: ese modo de existencia del principio divino es análogo, es mejor en nosotros por breve tiempo, es decir, el hombre por breve tiempo tiene la capacidad de vivir esa vida de inteligencia pura que tiene el principio divino.

Esto está corroborado en otro texto de Aristóteles[19]:

> El acto del intelecto (nous) parece tanto siendo contemplativo diferir por su valía y no ordenarse a ningún fin aparte de sí, como poseer un deleite perfecto propio; este mismo coincrementa al acto [el acto da deleite y el deleite aumenta el acto]. Semejante vida sería demasiado para la capacidad del hombre, pues no cuanto a hombre vivirá así sino en cuanto existe en él algo de divino [es decir, se confirma aquello que se dijo en la *Metafísica* de que en la vida humana el filósofo contemplativo es capaz de vivir, en el límite supremo de la inteligencia, una vida semejante a la vida divina.

Entonces, desde la sabiduría de la otra ribera se alaba, se fomenta, se trabaja para esta sabiduría terrena del sentido común y de la sabiduría del ser; al tiempo que desde esta sabiduría terrena también se abren vías hacia la trascendencia. En Oriente en general había una especie de comunicación fluida y continua entre las dos sabidurías. Por eso, a veces por ejemplo, cuando el hombre de Occidente se encuentran con Oriente no saben qué hacer, lo rechazan: la idea de la *maja* (la maga), el principio femenino que crea el cosmos como una especie de ilusión mágica, eso, para el hombre aferrado a la solidez del ser le resulta totalmente inaceptable, tanto como la física moderna, o cuando se acerca a la poesía china, o al zen.

Rilke tiene un poema muy hermoso:

Früher Apollo (Apolo primitivo)

Wie manchesmal, durch ein noch unbelaubtes
Gezweig, ein Morgen durchsieht, der schon ganz
in Frühling ist, so ist in diesem Haupte
nichts, was verhindern Könnte, das der Glanz
aller Gedichte, uns fast tödlich treffe.

[Una mañana mira que ya enteramente en primavera está
así hay en esta cabeza nada que pudiera impedir
que el esplendor de todos los poemas nos hiera casi mortalmente]

[19] *Ética nicomaquea*, libro X, cap. 7, 1178 a.

De un modo más literal:

[Como entre ramas aún sin hojas mira una mañana que ya es primavera,
nada en esta cabeza impedir puede
que el esplendor de todos los poemas caiga casi letal sobre nosotros.]

Es enorme esta afirmación, pues si hay algo que niegue la superioridad de lo que ya es sobre lo que puede llegar a ser, es esta afirmación de que en esa cabeza está el esplendor de todos los poemas; es decir, vale por todo aquello que no es sino que contiene en potencia. La empatía poética le lleva a ver en esa cabeza no tanto el acto que está allí presente como toda la enorme potencialidad que contiene y en eso también insiste el zen: lo que está deviniendo es mucho más rico que aquello que ya ha devenido.

El barroco, que abre las formas, justamente es una especie de contradicción a ese rechazo al infinito (las formas, al abrirse se abren y no tienen límites. Lo mismo el romanticismo posteriormente). El barroco, que vuelve a ser reabsorbido en el rococó, pierde esa vocación de infinito, se vuelve a una cosa ñoña, muy bonita pero que vuelve a ser cerrada, como una obra de orfebrería, en que puede llegar a ser monumental pero en la que todo queda empequeñecido y reducido a la escala de lo finito.

Es notable este poema de Leopardi:

L'infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle	Siempre caro me fue este yermo collado
e questa siepe, che da tanta parte	y este seto, que por tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.	del último horizonte la mira excluye.
Ma, sedendo e mirando, interminati	Pero, sentado y mirando, interminables
spazi al dilà da quegli, e sovrumani	espacios más allá de aquellos y sobrehumanos
silenzi, e profondissima quiete	silencios, y profundísima quietud
io nel pensier mi fingo, onde per poco	yo en el pensamiento me finjo[20], de donde por poco
il cor non si spaura; e come in vento	el corazón se espanta; y como el viento
odo stormir tra queste piante, io quello	oigo hacer ruido[21] entre estas plantas, yo aquel
infinito silenzio aquesta voce,	infinito silencio a esta voz,
vo comparando; e mi sovvien l'eterno,	voy comparando; y recuerdo lo eterno,
e le morte stagioni, e la presene	y las muertas estaciones, y la presente
e viva, e il suon di lei. Cosí tra questa	y viva, y el son de ellas. Así entre esta
inmensità s'annega il pensier mio,	inmensidad se anega mi pensamiento,
e il naufragar m'è dolce, in questo mare.	Y naufragar me es dulce en este mar.

En el poema se notan los prodigiosos encabalgamientos de Leopardi, que es algo así como el maestro del encabalgamiento.

Leopardi no tenía noticias de la otra ribera, para nada; pero era un enorme poeta, entonces la sabiduría de la poesía sabía más que él y por eso tanto más interesante el testimonio de este poema, porque no es una experiencia personal, para nada.

Noten como al fin y al cabo es una vivencia netamente romántica del yo lírico sentado en una colina, pero no contempla la infinitud del espacio, porque tiene un seto delante. Es curioso, es una actitud que trae enseguida a la memoria la posición búdica:

[20] Me figuro.

[21] "Stormir": no tenemos en español cómo decirlo. Tiene la misma raíz germánica de *Sturm*; es el ruido de la tormenta.

el meditante de cara frente a un muro, sentado, totalmente interiorizado. Leopardi no tenía idea de todo esto. Y entonces, al ser cerrada la visión del horizonte, es cuando se fingen en el pensamiento toda la intensidad del espacio, y sobrehumanos silencios y una profundísima quietud, donde por poco el corazón se espanta.

Esto no es el éxtasis del poeta romántico frente a la infinitud de la naturaleza sino el éxtasis del romántico ante 1a infinitud revelada en su propia interioridad como una especie de contemplación de un espacio trascendente. En la meditación budista hay un momento que es el de la meditación en la infinitud del éter (del espacio metafísico)'. Vean cómo en ese "oigo el ruido del viento entre las plantas" une ese infinito silencio a esta voz y entonces le surge el otro infinito, el del devenir, que son las estaciones muertas y la que está presente. En ese vacío se produce ese devenir que es la infinitud temporal y allí “se anega el pensamiento y naufragar en este mar me es dulce", como naufragaba Fray Luis en la música de Salinas. De modo que ante la presencia del infinito, y que no es de ninguna infinitud física sino una especie de presentimiento de un infinito metafísico en que el yo está centrado, se siente por una parte agobiado por esa infinitud y al mismo tiempo se siente abandonarse a ella en una especie de dulzura (como los místicos), eso muestra cómo, aun dentro de la sabiduría terrena, en el campo de la sabiduría de la inmanencia se abren constantemente esas puertas hacia la otra sabiduría.

IX

LA DOBLE VÍA SAPIENCIAL EN DOS TEXTOS
Eliot y Milosz

Vamos a detenernos en un texto de Eliot y otro de Milosz. Como sabemos Eliot comenzó su obra teatral con *Asesinato en la catedral*, que es una especie de misterio teológico-político sobre Santo Tomás. La segunda obra teatral de Eliot es *La reunión de familia*, que se estrenó en Inglaterra poco antes de la Segunda Guerra Mundial, sin éxito, pero que después de la guerra se dio con un gran suceso. Esto se puede explicar señalando que en la obra Eliot captó algo que estaba en el ambiente y que sólo se hizo consciente después de la tremenda experiencia de la guerra. La obra que le sigue es de 1949, *The cocktail party*, de la cual ya hay una traducción española, aunque yo he preparado ésta que es literal.

Eliot se propone en su teatro algo que también había perseguido Claudel en su poesía y en su teatro, que es lograr un ritmo que respondiera a las pausas de la respiración natural. Aunque Eliot conocía a Claudel, tal vez en esto ha tomado el modelo del teatro griego y latino, en el que el verso recitado responde al ritmo de la lengua corriente; en esto debe recordarse que durante siglos se creyó que el teatro de Terencio estaba en prosa hasta que se descubre su carácter de verso en el siglo XIX.

El fragmento corresponde al acto II y los protagonistas son Celia (C) y Reilly (R).

C. ... Then one is alone, and if one is alone then lover and beloved are equally unreal and the dreamer is no more real than his dreams	- Entonces uno está solo y si uno está solo entonces amante y amado son igualmente irreales / y el soñador no es más real que sus sueños.
R. And this man. What does he now seem like, to you?	- Y este hombre, ¿cómo le parece ahora a usted?
C. Like a child who has wandered into a forest playing with an imaginary playmate and suddenly discovers he is only a child lost in a forest, wanting to go home.	- Como un chico que andando entró a una selva jugando con un compañero imaginario y de pronto descubre que es sólo un niño perdido en una selva, deseando ir a su hogar.
R. Compassion may be already a clue towards finding your own way out of the forest.	- La compasión puede ya ser una clave para encontrar su propia salida de la selva.
C. But even if I find my way out of the forest I shall be left with the inconsolable memory of the treasure I went into the forest to find and never found, and which was not there and perhaps is not anywhere? But if not anywhere, why do I feel guilty at not having found it?	- ¿Pero aun si encuentro mi salida de la selva me quedaré con mi memoria inconsolable del tesoro que entré en la selva para hallar y nunca hallé, y que no estaba allí y quizá no esté en ninguna parte? Pero si en ninguna parte, ¿por qué siento una culpa de no haberlo encontrado?
R. Disillusion can become itself an illusion if we rest in it.	- La desilusión misma puede llegar a ser una ilusión si en ella nos quedamos.
C. I cannot argue... But what, or whom I loved, or what in me was loving, I do not know. And if that is all meaningless, I want to be cured of a craving for something I cannot find and of the shame of never finding it. Can you cure me?	- No puedo argumentar... Pero qué, o a quién he amado o qué era en mí lo que así amaba, no lo sé. Y si todo eso era sin sentido quiero curarme de un anhelo por algo que no puedo encontrar y de la vergüenza de no encontrarlo nunca. ¿Me puede usted curar?

R. The condition is curable.
But the form of treatment must be your own choice:
I can not choose for you. If that is what you mish,
I can reconcile you to the human condition,
the condition to which some who have gone as far as you
have succeeded in returning. They may remember
the vision they have had, but they cease to regret it,
maintain themselves by the common routine,
learn to avoid excessive expectation,
become tolerant of themselves and others,
giving and taking, in the usual actions,
what there is to give and take. They do not repine;
and contented with the morning that separates
and with the evening that brings together
for casual talk before the fire
two people who know they do not understand each other,
breeding children whom they do not understand
and who will never understand them.

C. Is that the best life?

R. It is a good life. Though you will not know how good
till you come to the end. But you will want nothing else,
and the other life will be only like a book
you have read once, and lost. In a world of lunacy,
violence, stupidity, greed ... it is a good life.

C. I know I ought to be able to accept that
if I might still have it. Yet it leaves me cold.
Perhaps that's just a part of my illness,
but I feel would be a kind of surrender -

no, not a surrender-more like a betrayal.
You see, I think I really had a vision of something
though I don't know what it is. I don't want to forget it.
I want to live with it. I could do without everything,
put up with anything, if I might cherish it.

In fact, I think it would really be dishonest

for me, now, to try to make a life with anybody!

I couldn't give anyone the kind of love
- I wish I could- which belongs to that life.
Oh, I'm afraid this sounds like raving!
Or just cantankerousness ... still,

- La condición es curable.
Pero la forma de tratamiento debe ser su elección:
yo no puedo elegir por usted. Si eso es lo que desea,
puedo reconciliarla con la condición humana,
la condición a la cual algunos que han ido tan lejos como usted
han logrado volver. Puede ser que recuerden

la visión que han tenido, pero dejan de añorarla,

se mantienen en la común rutina, / aprenden
a evitar expectativas demasiado grandes,
se hacen tolerantes para consigo y los demás,
dando y tomando, en las acciones habituales,
lo que es de dar y de tomar. No se lamentan;
se contentan con la mañana que separa
y con el atardecer que reúne
para hablar de esto y aquello junto al fuego
a dos que saben que no se comprenden uno al otro,
criando hijos a quienes no comprenden
y que nunca comprenderán a ellos.

- ¿Ésa es la mejor vida?

- Es una buena vida. Aunque nunca sabrá usted cuánto
hasta llegar al final. Pero no necesitará usted nada más,
y la otra forma de vida será sólo como un libro
que ha leído una vez , y que ha perdido. En un mundo de locura,
violencia, estupidez, avidez ... es una buena vida.
- Yo sé que debería aceptar eso
si aún pudiera obtenerlo. Pero me deja fría.
Quizá es sólo parte de mi enfermedad,
pero siento que eso sería una especie de rendición-
no, no una rendición- una traición más bien.
Vea, yo creo que realmente tuve la visión de algo
aunque no sé qué es. No quiero olvidarlo.

Necesito vivir con eso. Puedo prescindir de todo,
soportar cualquier cosa, con tal de resguardarlo.
En realidad, ¡creo que sería verdaderamente deshonesto
en mí, ahora, tratar de llevar una vida con ninguno!
No podría dar a nadie la clase de amor
-ojalá pudiera- que a esa vida corresponde.
¡Oh!, ¡me temo que esto suena a desvarío!
O a mero mal carácter ... y con todo,

if there's no other way ... then I feel just hopeless.

R. There is another way, if you have the courage.
The first I could describe in familiar terms

because you have seen it, as we all have seen it illustated, more or less, in lives of those about us.
The second is unknown, and so requires faith, the kind of faith that issues from despair.
The destination cannot be described;
you will know very little until you get there;
you will journey blind. But the way leads towards possession
of what you have sought for in the wrong place.

C. Yhat sounds like what I want. But what in my duty?

R. Whichever way you choose will prescribe its own duty.

C. Which way is better?

R. Neither way is better.
Both ways are necessary. It is also necessary to make a choice between them.

C. Then I choose the second.

R. It is a terrifying journey.

C. I am not frightened
but glad. I suppose it is a lonely way?

R. No lonelier than the other. But those who take the other
can forget their loneliness. You will not forget yours.
Each way means loneliness -and communion.
Both ways avoid the final desolation
of solitude in the phantasmal world
of imagination, shuffling memories and desires.

C. That is the hell I have been in.

R. It isn't hell
till you become incapable of anything else.

Now -do you feel quite sure?

C. I want your second way.

si no hay otra vía ... entonces siento que simplemente no me queda esperanza.

- Hay otra vía, si tiene usted coraje.

La primera, puede describirla en términos familiares
porque usted la ha visto, como todos la hemos visto
ilustrada, más o menos, por las vidas que nos rodean.
La segunda es desconocida y, así, requiere fe, esa clase de fe que nace de la desesperanza.
El destino final no puede ser descripto;
usted sabrá muy poco hasta que llegue allí;
viajará a ciegas. Pero la vía conduce hacia la posesión
de lo que usted buscaba en falso sitio.

- Eso suena a lo que necesito. ¿Pero cuál es mi obligación?

- Cualquier vía que elija, ella prescribirá la obligación que le sea propia.

- ¿Qué vía es mejor?

- Ninguna de ellas es mejor.
Ambas son necesarias. También es necesario elegir entre ambas.

- Entonces, elijo la segunda.

- Es un viaje aterrador.

- No estoy amedrentada
sino alegre. ¿Supongo que es una vía solitaria?
- No más solitaria que la otra. Pero aquellos que toman la otra
pueden olvidar su soledad. Usted no olvidará la suya.
Ambas vías significan soledad -y comunión.
Ambos evitan la desolación definitiva
de la soledad en el mundo fantasmal
de la imaginación, barajando memorias y deseos.
- Ése es el infierno en que yo he estado.

- No es un infierno
hasta que uno se vuelve incapaz de cualquier otra cosa.
Ahora, pues; ¿se siente bien segura?

- [Sí] Quiero una segunda vía.

Nota. En el acto I, Reilly ha dicho a uno de los personajes (un representante de la "primera vía"):

Resign yourself to be the foll you are.

- Resígnese usted a ser el tonto que es.

En el mismo acto II, Reilly despide a sus "pacientes" (los que han elegido una u otra "vía") con esta salutación, cristiano-búdica:

- Go in peace (...), and seek your salvation with diligence.

- Vaya en paz (...) y busque su salvación con diligencia.

Ahora el poema de Lubicz Milosz, *Talita cumi*, 1922. En arameo *talita cumi* quiere decir "muchacha levántate", que es lo que Cristo le dijo a la hija de Jairo cuando la resucitó.

1. Je te connais déjà depuis quelque dix ans, sur la terre suspendue dans le silence,
enfant du destin; et c'est ta pauvre image qui toujours m'apparaît la première
3. dans la lucidité de mes réveils du déclin de la nuit,
quand, suivant en esprit le Cosmos dans son vol muet,
tout à coup je sens l'univers s'engouffrer en moi comme aspiré par la vide de tous ces jours.
6. Je suis alors comme une chose en feu sur le fleuve dans la nuit d'été
et la clef da soleil est sous ma main, qui ouvre les Réels miroitants d'un brouillard de vie.

Et certes, un seul mot, et, dans ce pays vrai où j'ai maint serviteur éblouissant,

9. m'apparaîtraient des formes tout autres que la tienne, caillou ramassé ici pour le souvenir.
Mais ne t'ai-je aimé d'humilité dans cette toute petite succesion de jours?
Je partirai bientôt. Ô moitié de coeur, moitié de coeur jetée
12. dans la boue et le froid et la pluie et la nuit de la ville!
Ô mon apprivoisée menacée par l'hiver!

Écoute-moi. Ouvre tout grand ce quelque chose en toi que tu ne connais pas,
15. et tâche, quoi qu'il advienne, tâche de retenir en ta minuscule memoire
ce conseil d'un qui a mûri avec l'ortie dans le long et torride été de l'amertume:
¡trabaja!
18. Ne tente pas le roi terrible de la vie, le dieu dans le mouvement
impitoyable des routes du monde, l'idole dans le chariot aux roues broyeuses.
Travaille, enfant! Car tu es condannée, frêle, à vivre longtemps,

1. Hace ya unos diez años te conozco, sobre la tierra suspendida en el silencio,
criatura del destino; y es siempre tu pobre imagen la que primero me aparece
3. en esa lucidez de despertares al declinar la noche,
cuando siguiendo en espíritu al Cosmos en su mudo vuelo,
siento de pronto el universo abismarse en mí como aspirado por el vacío de todos estos días
6. Yo soy entonces como una cosa en llamas sobre el río en la noche de verano
y está bajo mi mano la clave solar, que abre las Realidades semejantes entre nieblas de vida.
Y, en verdad, una sola palabra, y en aquel verdadero país donde tengo tanto servidor deslumbrante,
9. me aparecerían formas muy otras que la tuya, guijarro recogido aquí para recuerdo.
Pero, ¿no te he amado con humildad durante esta minúscula sucesión de los días?
Yo pronto partiré. ¡Oh mitad de corazón, mitad de corazón arrojada
12. al fango y el río y la lluvia y la noche de la ciudad!
¡Oh aquerenciada mía amenazada del invierno!
Escúchame. Abre de par en par ese algo en ti que no conoces,
15. y trata, ocurra lo que ocurra, trata de retener en tu minúscula memoria
este consejo de uno que ha madurado con la ortiga en el largo y tórrido verano de amargura: ¡trabaja!
18. No tientes al rey terrible de la vida, al dios en el movimiento
implacable de las rutas del mundo, al ídolo en el carro de triturantes ruedas.
¡Trabaja, hija mía! Porque estás condenada, tú frágil, a vivir largo tiempo

21. et je ne voudrais pas m'enfuir de ces assourdissantes galères	21. y no quisiera huir de estas ensordecedoras galeras
avec la pauvre image de ce que tu seras un jour:	con la pobre imagen de lo que tú serás un día:
une petite enfant tout à coup devenue petite vieille,	una niña pequeña vuelta de pronto una pequeña anciana,
24. avec d'amers cheveux blancs sous le châle,	24. con las canas amargas bajo una pañoleta,
je ne sais dans quel aigre et noir faubourg,	no sé en qué agrio y tétrico suburbio,
et seule sur la berge avec le fleuve, un ballot de terreur	y sola en la barranca con el río, un fardo de terror
sur le dos, soeur des humides pierres et des grands, grands arbres nus.	sobre la espalda, hermana de las húmedas piedras y de los grandes árboles desnudos.
27. Épargne-moi cela. Car je serai affreusement absent, réveillé pour toujours	27. Evítame todo eso. Pues yo estaré en una horrible ausencia, despierto para siempre
dans l'un des deux Royaumes, je ne sais lequel, le ténébrux,	en uno de ambos Reinos, en cuál no sé, el tenebroso,
je le crains, car il y a en moi quelque chose qui brûle d'un feu bas et jugé.	mucho me temo, pues algo hay en mí que arde con un fuego bajo y ya juzgado.
30. Et je te le dis bien, passereau de misère, tu seras seule dans cette vie atroce	30. Yo te lo digo, gorrioncillo de miseria. Tú estarás sola en esta vida atroz
comme vers le petit jour avare et blême de la Seine, de tous abandonné, le signal rouge et vert.	como a la madrugada avara y pálida del Sena, en total abandono, la señal roja y verde.
33. Je ne sais pas plus qui a tué mon coeur, mais n'a-t-il pas en mourant, le mauvais,	33. Yo no sé quién mató mi corazón; pero ¿no ha legado, al morir, el muy malvado,
légué toute sa royauté funèbre de compassion à mes os? Enfant!	toda su fúnebre majestad de compasión a mis huesos? ¡Hija!
c'est une douleur que l'on n'exprime pas. L'homme atteint de ce nocturne mal	es un dolor que no se expresa. El hombre herido de este mal nocturno
36. souffre, omniscient et muet, avec les pierres des fondements dans la moisissure des ténébres.	36. sufre, omnisciente y mudo, con las piedras de los cimientos en el moho de las tinieblas.
Je sais bien que c'est Lui, Lui dont le nom secret est: le Séparé-de-lui-même,	Bien sé que es Él, Él, cuyo nombre secreto es: el Separado-de- Sí-mismo,
qui souffre en nous: et que lorsque sera enfin passée	quien en nosotros sufre: y que cuando por fin haya pasado
39 la nuit sans fleurs et sans miroirs et sans harpes de cette vie, un chant	39. la noche sin flores y sin espejos y sin arpas de esta vida, un canto
vengeur, un chant de toutes les aurores de l'enfance	vengador, un canto de todas las auroras vengadoras de la infancia
se brisera en nous ainsi que le cristal inmense du matin	se quebrará en nosotros como el inmenso cristal de la mañana
42. au cri des ailés, dans la vallée de rosée.	42. al clamor de los [seres] alados en el valle de rocío.
Eh oui, je le sais. Mais cette pauvre image de ta vie dans le solitaire avenir, cela	Sí, ya lo sé. Pero esa pobre imagen de tu vida en el solitario porvenir, eso
je ne peux pas le supporter, C'est un véritable frayeur d'insecte en moi,	no puedo soportarlo. Es realmente un pavor de insecto en mí
45. un cri d'insecte au fond de moi sous les cendres du coeur.	45. bajo el corazón en cenizas.

No sé si se ha notado que el tema de ambos textos es el mismo, aunque el género, la situación, los actantes son distintos.

Empecemos por señalar en el texto de Eliot lo más simple, la situación anecdótica. Una mujer le pide consejos a un hombre que podría ser un psicoanalista. En el texto parecerían mostrarse dos vías: una, la visión que corresponde a tener los pies sobre la tierra, la visión aristotélico-tomista; la otra vía, que parece estar separada de lo social.

Es muy importante el episodio en el que Reilly describe la primera vía:

- La condición es curable
Pero la forma de tratamiento debe ser su elección:
yo no puedo elegir por usted. Si eso es lo que desea,
puedo reconciliarla con la condición humana,
la condición a la cual algunos que han ido tan lejos como usted
han logrado volver. Puede ser que recuerden
la visión que han tenido, pero dejan de añorarla,
se mantienen en la común rutina,
aprenden a evitar expectativas demasiado grandes,
se hacen tolerantes para consigo y los demás,
dando y tomando, en las acciones habituales,
lo que es de dar y de tomar. No se lamentan;
se contentan con la mañana que separa
y con el atardecer que reúne
para hablar de esto y aquello junto al fuego
a dos que saben que no se comprenden uno al otro,
criando hijos a quienes no comprenden
y que nunca comprenderán a ellos.

Ésta es la descripción de nuestra vida cotidiana, la de todos los días. Con esa sobriedad seca que tiene, Eliot ha hecho la descripción más tremenda del *man*, como decía Heidegger, de la vida cotidiana trivial.

En este estado los sujetos vislumbran lo que sucede del otro lado, pero por distintas razones no desean trasponer éste.

En el comienzo, por el parlamento de Celia parece que estamos ante un amor frustrado:

- Entonces uno está solo y si uno está solo
entonces amante y amado son igualmente irreales
y el soñador no es más real que sus sueños.

De alguna manera, el personaje Celia ha descubierto vivencialmente que la vida es sueño, no es que tenga clara conciencia de esto pero lo sabe en su corazón, por eso le pregunta Reilly:

- Y este hombre [del que estaba enamorada], ¿cómo le parece ahora a usted?

Y Celia le responde:

- Como un chico que andando entró a una selva
jugando con un compañero imaginario
y de pronto descubre que es sólo un niño
perdido en una selva, deseando ir a su hogar.

Y Reilly le acota algo muy interesante:

- La compasión puede ya ser una clave
para encontrar su propia salida de la selva.

Aunque pueda parecer, no es una autocompasión, por lo que ha dicho antes; compadece a ese hombre con quien tuvo un amor porque lo ve como un chico desamparado. La compasión de la que habla Reilly es la que Celia no ha nombrado pero ha manifestado en esa actitud. La película de Bergman *Sonata otoñal* está centrada en

el tema de la compasión: los personajes llegan a una especie de conciliación mutua de sus conflictos que está en la compasión que acaba en una especie de conciliación con la vida cotidiana.

Reilly la ha conducido por donde ella quiere ir, que es lo que haría todo psicoanalista. Quiero recalcar estas líneas: "En un mundo de locura...". Eliot, en cuanto es la voz autoral (tener en cuenta que estamos en 1949) viene a decir: estamos en un mundo de crueldad, de avidez, de insania; en un mundo como éste dos personas se juntan para vivir una vida tranquila, no comprendiéndose pero respetándose, con compasión el uno por el otro, criando hijos, manteniendo esa relación; ésa es la sabiduría de la primera vía, eso es una vida buena.

Hay un momento en el tercer acto, cuando se conoce el destino de Celia, que es un destino trágico, de mártir, en que Reilly dice más o menos:

- Yo había visto en sus rasgos un destino de muerte,
pero no sabía por qué camino
se daría ese destino de muerte.

Hay en Reylly algo así como un conocimiento de espíritus, por eso es cierto que Reilly, como psicoanalista está encaminando a Celia prudentemente hacia lo que él cree que es su inclinación, le presenta la otra posibilidad pero no fuerza la elección, que sigue siendo de Celia y Reilly la comprende. En este sentido es ambigua la situación de él, porque tiene un saber (intuitivo o no) que supera el de la condición de la vida cotidiana, que le permite comprender que es una candidata posible para ese sanatorio, donde van los que están dispuestos a seguir esa segunda vía, aunque ante todo trata de disuadirla porque es peligrosa. El destino de Celia es que se hace monja y muere mártir, crucificada, curando enfermos.

Quiero hacer notar la actitud de Reilly. Es evidente por el lenguaje que Reilly considera superior la segunda vía. Se puede establecer una semejanza con los personajes de la caverna de Platón; hay como tres clases de individuos: los que ni siquiera alcanzan a ver que hay otra cosa detrás de la puerta; otros que alcanzan a ver pero que se quedan de este lado de la vida de todos los días, pero atisbando esa capacidad de poder llegar al otro lado; y aquellos que definitivamente traspasan la puerta y, con todo el riesgo que eso implica, lo aceptan.

En la obra aparecen las dos vías trazadas netamente. La primera es la de la vida cotidiana, que es buena en la medida en que está la compasión (que se opone a ese ambiente de locura) que es algo así como la negación de toda sabiduría.

A propósito un texto de Lao-Tsé:

Lu che le dijo al médico Huen chú:
- Usted que es un hábil médico, estoy enfermo, ¿podría curarme?
- Si place al destino, podré. Dígame qué le pasa.
- Sufro un mal extraño: la alabanza me deja frío, el desdén no me afecta, una ganancia no me regocija, una pérdida no me entristece. Miro con la misma indiferencia la muerte que la vida, la riqueza y la pobreza, no hago más caso de los hombres que de los chanchos y ni envidio a los demás.

Me siento tan extraño en mi casa como en una posada y en mi casa natal como en un país bárbaro. Ninguna distinción me atrae, ningún suplicio me asusta. Fortuna o infortunio, ventaja o desventaja, alegría o tristeza, todo me da igual. ¿Qué es esta enfermedad? ¿Qué remedio podría curarla?

El médico Hueng chu le dijo a Lu che que descubriera el torso. Después, habiéndolo puesto de manera que el sol le diera a pleno sobre la espalda desnuda, se puso delante del pecho para examinar las vísceras por transparencia.

- Ah, dijo el médico, ya me doy cuenta. Ya veo en su corazón como una pequeña cosa vacía de una pulgada cuadrada. Seis orificios están ya enteramente abiertos: el séptimo va a abrirse. Usted sufre de la sabiduría de los sabios. ¿Qué pueden mis remedios contra eso?

Es la enfermedad de Celia, aunque menos avanzada. En la obra, Reilly se da cuenta de que Celia es una candidata para la segunda vía, pero no quiere obligarla a tomar ninguna de las dos, más aun, primero le da la posibilidad de reconciliarse con la condición humana.

En cuanto al clima poético, salvando las distancias me hace recordar al teatro de Pirandello en el que, en cuanto a acción, no pasa absolutamente nada, porque la acción es interna pero el diálogo está construido de tal manera que se crea una especie de tensión que es realmente dramática. Por eso que no se entiende a aquellos que han sostenido que en Pirandello no había nada de teatral. En Eliot pasa lo mismo y, sobre todo en este segundo acto, se crea una especie de tensión contenida, porque el oyente o el lector va siguiendo básicamente la acción de Celia y Eduardo, y la de Reilly que está en medio de ambos.

El texto, dicho por actores ingleses, que son muy buenos, los tonos de voz, los silencios, las pausas dan un relieve enorme a ese clima y al mismo tiempo una tensión enormemente contenida. Ciertamente se trata de una tensión muy civilizada, muy inglesa. Justamente creo que el tercer acto falla, porque siguiendo su reserva inglesa, lo que tendría que ser el clímax (como la muerte de Celia, por ejemplo) se convierte en anticlímax.

El primer acto es una reunión social donde se plantea el conflicto; el segundo, es el consultorio de Reilly, donde se produce el clímax y el tercero es otra reunión social donde todo ha terminado ya y las cosas se cuentan como si se tratara de una reunión social, y eso hace que el clímax disminuya. Creo que si Eliot hubiera vencido su reserva inglesa en el tercer acto, la obra alcanzaría un relieve que no tiene.

Esto tiene que ver con el hecho de que el tercer acto está concentrado en aquellos que han elegido la primera vía porque no pueden elegir la segunda ni la sospechan; pero aparece Celia, como un personaje fuera de contexto, que ha tenido ese fin trágico que todos lamentan, y que Reilly y los que lo siguen pueden interpretar, mientras los otros no.

Un clima muy distinto es el de Milosz. ¿Cuál es la anécdota? Una pareja, una mujer joven, un yo lírico -masculino- que no se especifica, un hombre mayor que ella. El final de Milosz parece contraponerse a Eliot (el hombre como un "pavor de insecto"), porque parecería que por esa segunda vía el hombre tendría que "estar por sobre" el deterioro. Suena contradictorio y tal vez no se vean claras las dos vías; lo contradictorio que es que habiendo tenido acceso a algo superior, el progresivo deterioro de la condición humana le impide captar las otras cosas profundas que están en el ser humano, que no pasan por la apariencia y que tienen que ver con la segunda vía, quizá.

Pero hay algo diferente entre ambos: el hecho de que en Milosz se señala que tiene que tomar la segunda vía. En Eliot, cuando los consultantes se despiden de Reilly éste les dice: "Ve en paz y busca tu salvación con diligencia", que es una forma mixta búdico-cristiana (de hecho, las exposiciones del Buddha terminan con la fórmula "ve con diligencia"). En Milosz el correspondiente de esta forma es "Trabaja", que se le repite (a la joven) tres veces y que se le especifica en qué consiste: "Abre de par en par ese algo en ti que no conoces", que es una aproximación distante a los agujeros en el corazón del texto de Lao- tsé que hemos visto. Lo que le está diciendo es "conócete a ti misma y sé quién eres", la fórmula de sabiduría tradicional (lo mismo le podría haber dicho Reilly a Celia).

Pues bien, hasta aquí un típico comentario literario, maliciosamente inducido por mí; es decir, nos preguntamos "qué quiso decir Eliot", "qué quiso decir Milosz. Un poco la actitud del filósofo moderno que, frente a Aristóteles, antes se pregunta "qué quiso decir" en lugar de "cuál es la verdad que transmite". (Con respecto a Aristóteles ya habíamos alguna vez señalado la diferencia de enfoque entre Santo Tomás y un filósofo moderno: el primero se planteaba qué verdad se puede encontrar en Aristóteles; el filósofo moderno, se limita a preguntarse qué quiso decir en tal o cual caso).

Por lo que vengo diciendo, está claro que quiero señalar que el comentario que venimos realizando está desenfocado, porque a quién le puede importar qué quiso decir Eliot o Milozs. Por el contrario, si lo que se desea es tomar la poesía en serio, la pregunta se encamina hacia qué tienen que decirnos ambos que sea válido para el enriquecimiento de nuestra experiencia, de nuestra visión del mundo.

Ciertamente los contenidos de estos comentarios van a coincidir en gran medida con los otros, pero lo que importa no es el qué sino el cómo, ("c'est le tonne qui fait la chanson", dicen los franceses) es decir, el qué puede ser el mismo pero lo que hace la diferencia entre un comentario literario (con todo lo que hemos dicho sobre los comentarios literarios) y un comentario en serio es cómo se hace.

Entonces, diríamos que en Eliot, por ejemplo "se nos revela", no que "Eliot piensa". En este punto queremos señalar ya específicamente que en Eliot se nos revelan dos actitudes sapienciales que se oponen en ciertos aspectos: una de la ellas tiene como característica la vida cotidiana, en el sentido de las limitaciones que impone al conocimiento del sí mismo y de los demás; la otra tiene el sentido de un descubrimiento de las profundidades del destino del ser; ahí está la diferencia. A cualquiera que no tenga esa mirada de lo literario, puede dejarlo absolutamente indiferente la pregunta acerca de lo que quiso decir uno u otro; pero a todo hombre en cuanto tal le va a interesar la perspectiva existencial de esas dos posibilidades de vida y éste es un dato absolutamente objetivo, más allá de la estructura poética correspondiente a cada autor. Eso no quiere decir que no interese la estructura en sí, pero esto ya es un aspecto especializado del técnico, cuyo punto de vista viene a ser secundario y auxiliar con respecto al otro. Si adoptamos un punto de vista así, esto nos lleva a profundizar mejor los textos.

Un ejemplo de esto es la teoría del mundo poético, que conceptualizó Martínez Bonatti, en la que se expone una teoría flotante que no significa nada y que trivializa la poesía reduciéndola a una subjetividad que sólo puede importarle al psicólogo clínico, por ejemplo.

En cambio, al encarar al poeta como transmisor de un determinado contenido objetivo, se enriquece la interpretación del texto porque no estamos frente a cómo Fulano o Mengano ven tal o cual cosa sino frente a la cosa misma en una de sus múltiples e infinitas perspectivas.

Encarado así, vemos que en Milozs se nos revela algo que pocas veces se encara, que es la compasión como la cara dolorosa del amor: todo amor terreno, si es verdaderamente un amor y no un mero capricho sexual, está acompañado de una tremenda compasión. Eso es lo que revela Milozs en el poema. Nos está diciendo cómo el acceso a un mundo de trascendencia platónica no impide que el sujeto de esa experiencia permanezca en el mundo del fenómeno y de la vida cotidiana; tampoco impide que la experiencia trascendental del mundo platónico tenga un posible destino futuro de condenación en alguna zona de su ser; cuestiones que si se las piensa como del mundo poético de Milozs se diluyen es una especie de subjetividad deleznable.

En relación con el soporte técnico, creo que partiendo del contenido revelado es que se nos hace más clara y perceptible la función que tienen esos elementos del soporte.

Acá estamos llamando contenido revelador a la verdad del texto, la verdad sobre el objeto, como lo dice Gabriel en *Ficción y verdad*, aceptando como postulado que todo texto poético tiene cierta verdad sobre el objeto. Con lo que estamos también sosteniendo que la verdad del texto es la verdad del objeto. Que en la anécdota de Milozs se vea a un hombre grande hablándole a una prostituta o cualquier otro tipo de pareja, es absolutamente irrelevante porque eso es el soporte literario para decir determinado tipo de cosa.

El tema de la compasión, en Eliot aparece apenas mencionado, pero puede entenderse como un medio para salir de la selva, que tiene dos vertientes: por un lado, está el enamorado de Celia, a quien ella ve como un chico perdido en la selva; y por la otra, la misma Celia aparece como situada en la selva. De cualquier modo, la selva tiene un alto contenido simbólico: basta pensar en Dante y nos tendríamos que remontar a los antiguos: *silva* es la primera traducción que hicieron los latinos de μλη o materia aristotélica, concebida precisamente como una selva por Aristóteles. De modo que la selva puede tener esa múltiple significación, pero en la medida en que la selva puede ser esa compasión que inspira ese hombre chico perdido en ella, eso también es una manifestación del amor.

Esto también tiene su implicancia sobre lo pedagógico, porque a un joven estudiante muy poco le puede importar en qué consiste el mundo de Cervantes, pero no en cambio si le mostramos que lo que Cervantes está haciendo en su obra es revelarle algo sobre sí mismo y sobre su vida en el mundo. (No es que esto no se haga en absoluto en las clases de literatura, pero en general no se lo toma como lo nuclear de lo poético sino que se alude a ello como una especie de derivado).

Al chico o adulto o quien fuere, puede no importarle ese mundo poético de Fulano pero sí lo que revela sobre la verdad del mundo (digámoslo directamente así, a reserva de establecer más adelante lo que queremos decir con "verdad del mundo"). El problema pedagógico radica en cómo hacer para que el profesor de literatura habitúe al chico a ver las cosas de esa manera, para lo cual se requiere que el docente mismo tenga esa clase de acercamiento. Si bien por diversos motivos, entre ellos la heterogeneidad de intereses del alumnado, el cumplimiento de esta condición no garantiza el resultado, es más fácil lograr el interés por los problemas existenciales que evoca el texto que por el mundo poético que se le atribuye.

Recordando nuevamente a Gabriel, que viene del campo de la filosofía del lenguaje, estamos de acuerdo cuando dice que lo que importa en tanto lector no es el mundo poético de Fulano sino lo que me dice a mí lo estoy leyendo, es decir, ese arraigo existencial que tiene la poesía para el mismo que la recibe.

En este sentido, hay un punto de compasión inicial con el texto, un fenómeno de afinidad inicial, si no el lector abandona el texto. Esto es lo que podríamos considerar como un punto de identificación inicial entre el lector y el texto. Entonces, toda lectura podría entenderse como una conjetura: si la lectura del texto me importa es porque algo mío está en el texto; si no, pasa de largo, no hay simpatía, no hay compasión; de modo que la lectura que yo realizo desde esa simpatía no es más que una conjetura puesta a prueba con el texto mismo, en la medida en que toda afirmación que se puede hacer sobre cualquier cosa es una conjetura en sí misma.

Con esto creo que terminamos una primera etapa del tratamiento del tema y que podríamos establecer las siguientes **conclusiones provisorias**:

1. La *primera* es que si renunciamos al enfoque literario, en su sentido malo, la poesía se nos muestra como algo extremadamente importante y radical, es decir, como un llamado existencial al ser humano. Repetimos aquello de Guardini: "Cuando Dante o Shakespeare hablan el universo parece estremecerse en sus cimientos" y, si bien no puede decirse lo mismo cuando habla Bécquer, por ejemplo, por lo menos alguna onda vibra, y lo importante es saber cuál es esa "ondita" en la cual el universo se modifica por el hecho de que la palabra poética resuena.
2. La *segunda* conclusión es que hay un punto en que el lenguaje poético y el lenguaje filosófico coinciden; incluso, lo hemos dicho, hay un momento en que el lenguaje filosófico tiene que renunciar a sí mismo para asumir simplemente el carácter de lenguaje poético, porque no puede expresarse de otro modo.
3. Esto nos lleva a una *tercera* conclusión: el lenguaje poético puede, por lo menos, verse como un modelo de investigación del universo; incluso hay período históricos del pensamiento o autores determinados o momentos de autores o de la historia en que es imposible establecer si un texto es filosófico o poético, como en ese apólogo de la mariposa y de Lao-tsé que popularizó Borges:

   > Soñé que era una mariposa que soñaba que era Lao-tsé.

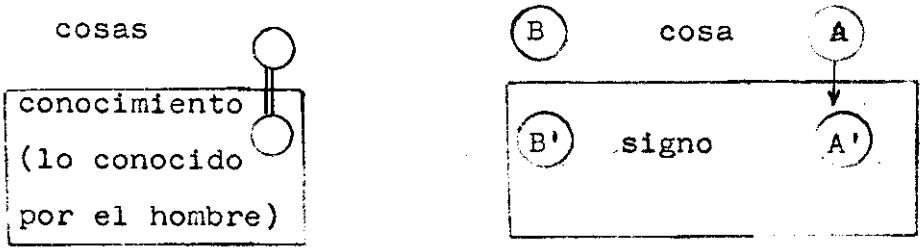
   ¿Es un texto literario o poético? Esto vale para todos los textos taoístas, yo diría para todos los textos filosóficos chinos, menos los de ciertos lógicos, que son técnicamente filosóficos de manera muy marcada. En Lao-tsé esas nupcias del lenguaje poético con el filosófico puede llegar al punto de identificación total. Incluso, esto se ve en los textos del zen, en general. Si avanzamos más, entramos en un terreno, que tendremos que ver en detalle en su momento, en el que es pertinente preguntarse si en un punto dado la meditación filosófica no llega a contenidos que son de por sí poéticos (hablo de contenidos, no de formas del lenguaje). Una artista plástica, en cierta oportunidad, frente a ciertos textos de Plotino me decía: "pero esto es poesía". Es decir, no le interesaban los contenidos teóricos que estábamos debatiendo sino que espontáneamente sentía estos contenidos como poesía, y curiosamente frente a Plotino que no tiene nada de poético; sin embargo, algo que dice Plotino debía conmover el sentir poético de la persona (en este caso, la pintora) que tenía afinidad con él. Esto le ha pasado a gente leyendo a Heráclito, por sus imágenes, a los presocráticos, en general, pues como no han llegado al concepto en qué medida en ellos se puede diferenciar el lenguaje poético del filosófico. Incluso, la mayoría escribe en verso (no es el caso de los pitagóricos).
4. Una *cuarta* conclusión sería que, en relación con las dos sabidurías o dos vías sapienciales, la poesía se puede inclinar por una u otra, pero celebra ambas vías.
5. Y la *quinta* y última observación, y ya como una preparación para tratar otro asunto, es que la palabra poética encuentra su límite en el silencio, es decir, donde ya ni siquiera la palabra poética alcanza.

X

LA POESÍA COMO REVELACIÓN DEL OBJETO

Antes de seguir quisiera aclarar un par de cosas, a raíz de unas inquietudes. Una es sobre la posición posmoderna con respecto a la literatura en general. Acerca de la posmodernidad vamos a tener que volver más adelante, pero desde ya conviene señalar que la posmodernidad no es una posición unitaria, sino que tiene posiciones diversas e incluso opuestas; pero en particular lo que nos interesa es la posición de una de ellas, la escuela francesa; por supuesto que todas ellas tienen en común a Wittgenstein.

En esa posición se observa una cosa exactamente paralela a lo que ocurría con el idealismo frente al realismo tradicional: vimos que el realismo tradicional parte de las cosas como de un dato primero a partir del cual se produce el pensar. A eso el idealismo le opone que todo se le da al sujeto como un acto de conciencia, es decir, como un acto de conocimiento; entonces la metodología tendría que consistir en partir del acto de conocimiento y de ahí llegar a las cosas. Pero también habíamos observado que en última instancia las posiciones son conciliables en la medida en que, según el idealismo, siendo nuestro único acceso a la cosa ese conocimiento que tenemos en la conciencia, entonces para nosotros ese objeto conocido en la conciencia es la cosa misma. Recordemos estos gráficos:



Realismo -Idealismo Posmodernismo

Mientras el realismo lo plantea de esta manera: ante todo se da la cosa como algo diferente del conocedor y esa cosa se refleja, por supuesto en la mente del conocedor como concepto, el idealismo lo mira de otra manera: como sólo conozco a partir del contenido de mi conciencia tengo que derivar la cosa desde mi conocimiento de la cosa. Pero las posiciones son enteramente conciliables por la siguiente razón: si el único modo que tengo de acceso a la cosa es el objeto tal como yo lo conozco, entonces esta

representación que yo tengo es la cosa misma para mí. Es decir, no hay realmente una posición irreconciliable desde este punto de vista entre ambas posiciones, aunque los representantes de ambas escuelas tomen un punto de vista muy determinado que les impide hacerse cargo de la posición del otro.

Ahora, en esta variante posmoderna que nace del estructuralismo francés ocurre algo semejante, pero en vez de ser el conocimiento son los signos los que ocupan ese lugar; de modo que la posición es netamente idealista, aunque ellos digan que no. En este sentido, la cosa, si es que existe, sólo es conocida por mí como signo de algo y cualquier relación que tenga esta cosa con otra cosa (la cosa A con la cosa B) va a ser simplemente la relación del signo A con el signo B; es decir, no puedo salir del encadenamiento de los signos, porque un signo va a referir a otro signo en la medida en que eso produce una supuesta relación exterior. La posición de esta escuela francesa, que comparte una gran parte de los neofilósofos franceses con una marcada posición sociologista, es que el hombre está encerrado en un mundo de signos que es el único mundo posible para él y del cual no puede jamás salir, porque la referencia del signo va siempre a otro signo. Aquello que percibo sólo lo percibo como un signo de algo; pero eso no impide que haya una base para ese signo como sería, por ejemplo, la estructura física de la materia. Esta es una objeción que se le podría hacer a la posición posestructuralista, a lo que un autor de esta posición podría contestar: no, porque la física que usted me propone es también un conjunto de signos; esto justifica la posición de que la referencia del signo es únicamente el signo, es decir, todo se da intrasígnicanente en el conocimiento. Es la misma posición que la del idealismo, pero trasladada al orden del signo; es decir, así como para la posición idealista toda realidad es únicamente conocimiento, para esta posición de los posmodernos franceses, toda realidad es únicamente lenguaje.

Vale la pena aclarar que cuando me refiero al lenguaje puede ser o no palabra pero habitualmente hablamos de ella porque es el signo más rico, más complejo y más completo. Un signo, para ser signo y si usamos las palabras en el sentido que todos le reconocemos es un signo de algo. Cuando decimos que el signo es simplemente un signo para otro signo hablamos de un complejo de signos.

Creo que el mérito de esta posición y uno de los méritos de las posiciones posmodernas en general es el haber captado que, finalmente, aquello que llamamos cosa reposa sobre una base de misterio impenetrable. Oriente lo sabe desde hace muchísimos milenios pero el hombre occidental acaba de descubrirlo. Entonces, si aceptamos que la base del signo sea misterio, tenemos que aceptar efectivamente que este misterio último sólo es conocido a través de signos. Y entonces se nos plantea lo que decíamos antes: justamente este misterio lo conocemos sólo a través del signo, por lo que el signo es para nosotros el equivalente se ese misterio.

Con eso queríamos llegar a demostrar que la base extrasígnica no puede nunca dejar de reconocerse, aunque sea innombrable, inaccesible a un conocimiento de hecho inmediato. Una vez concedido esto, entonces todo este esquema posmodernista pierde validez porque podemos trabajar con los signos como si fuesen cosas: no nos importa que estemos trabajando con signos en la medida en que los manejamos efectivamente como cosas, como entes, como el ser. En última instancia puede que el ser mismo, es decir la última realidad de las cosas, nos sea inaccesible en sí misma., pero nos es accesible en forma de representación y de signo; en este sentido el idealismo y esta posición posmoderna vienen a coincidir. Entonces manejémonos con los signos pero siempre con referencia a esa realidad bruta que nos es inaccesible, que es la cosa en sí

kantiana en última instancia, y entonces sí que tiene sentido, porque en última instancia la última categoría de signos tiene forzosamente que tener una referencia extrasígnica para que el signo siga siendo tal. Es de aclarar que esta posición de la escuela francesa no es compartida en absoluto por otras escuelas.

Por otra parte, es sumamente sintomático que los franceses hayan dado esplendorosos poetas franceses pero ningún poeta universal; no hablo de prestigio, que lo tienen algunos y en grado sumo, hable de poetas de contenido universal: Francia no tiene ningún Dante, ningún Shakespeare, ni siquiera un Goethe, porque hay en el espíritu francés, por lo menos en la fase que domina desde la época clásica (siglo XVII), una cierta sequedad de espíritu, que se traduce en muchos aspectos de la conducta y en el lenguaje francés, y que de algún modo resta fuerza poética. Entonces no es sorprendente que este modo en última instancia superficial de concebir el signo haya nacido en Francia y tenga su desarrollo en ella. Los demás países no trabajan sobre esta base, pero los literatos de nuestro medio lo aman absolutamente. No obstante no hay que negar lo positivo que tiene, que es eso de haber descubierto que no se puede adoptar una especie de realismo ingenuo, de que las cosas son así y hay que tomarlas así: "ese es el árbol como Dios lo ha creado"; sino que por el contrario: "el árbol está ahí y es tan misterioso y enigmático como Dios mismo".

Un importante filósofo argentino, Luis Jorge Jalfen, ha escrito[22]:

> Pensar que la ciencia se ocupa en poner de manifiesto la realidad objetiva […] es hacer el mismo juego a lo que antes denuncié. […] Que las ciencias traten de la realidad objetiva es en rigor una petición de principios; seguramente las ciencias naturales, que son el modelo privilegiado de la idea de ciencia, se refieren a la realidad exterior, pero la expresión "ciencia natural" designa precisamente la relación con un tipo de objeto denominado naturaleza e implica exterioridad. El que la investigación objetiva se ocupe de los hechos de la realidad exterior de ninguna manera significa que lo haga de las cosas en sí; sólo desarrolla el proyecto del ser inherente a esa metodología. El error habitual consiste en creer que decir que las ciencias investigan la naturaleza, implica que se ocuparían de algo más que del modelo de realidad que estas disciplinas suponen.

Ustedes ven que la posición con respecto a los posmodernistas coincide. Lo mismo ocurre con la posición del filósofo español Trías, que aunque parte de la influencia de Descartes es bastante semejante. Hay unos cuantos párrafos de Jalfen sobre esto. Veamos este párrafo tan incitante:

> Arte es todo aquello que ponga a la vista el manifestarse del mundo. […] El valor artístico se caracteriza por la puesta en libertad del acto de ser. […] El obrar de la obra arraiga en la libertad absoluta que es el núcleo de todas las cosas.

Nótese cómo el objeto se libera en este tipo de posiciones. En otro libro[23] dice:

> Poesía es el nombre provisorio para el pensamiento meditante, para la celebración y alabanza de las cosas. Sólo en ese respeto por el ser puede encontrar el hombre la morada y el reposo de su constante encandilamiento. Más allá de las formas, la poesía es la medida ontológica

[22] Jalfen, Luis J. (1980). *La amenaza de las ideologías*. Galerna, Buenos Aires (cap. VI:"El juego de la libertad").
[23] Jalfen, Luis J. (1974). *La edad del nihilismo*.Tres tiempos, Buenos Aires (cap. III: "Superación del nihilismo").

> del mundo, pues la libertad de sus palabras no expresa más que la libertad de las cosas mismas. […] El arte dice pero no sabe, la filosofía sabe pero no dice. Esta antinomia agónica, esta lucha en que se debate el hombre de occidente marca las huellas de su extravío. Es imposible para el habitante de esta intersección existencial en la que nos desenvolvemos, decir su saber o, lo que es lo mismo, saber lo que dice.

Esta idea de que el poema no sabe lo que dice es muy importante y me parece muy decisiva. Creo que en el fondo es realmente así. En la página 72 hay una pequeña afirmación:

> Se suele pensar que el obrar del arte tiene que ver con la producción. En ese sentido es pensado operando a partir de una nada de la que surge la obra; pero esa noción generativa es riesgosa, porque en la medida en que alude a un pasaje oculta la vinculación original entre ser y nada. [Otra vez aparece el misterio que está detrás del objeto, como ya aparecía en Heidegger] Con esto quiero señalar el carácter del arte como manifestación trascendental de lo que es. […] Sin embargo, ella [la filosofía] se ha reconocido durante siglos como ontología. Onto-logía significa, según la etimología griega "tratado o saber acerca del ente". Pero este signo implica un distanciamiento respecto del ente y, en consecuencia, un olvido del carácter aparencial manifiesto de lo que es, y por eso tanto el arte como la filosofía son en su sentido original metafísica, y la metafísica antes que ontología es ontofanía, "manifestación o liberación del ente".

Ven que la posición de Jalfen con respecto a la poesía reitera muchas veces aunque no del todo sistemático, a lo dicho por Heidegger, pero va más allá, es mucho más avanzada con la identificación de lo que es últimamente poesía con lo que se considera últimamente filosofía.

Vamos a ver un soneto de Rilke, pero antes quiero recordar la *Olímpica 2ª.* de Píndaro, que cito en traducción:

> Himnos, señores de la lira,
> qué dios, qué héroe, qué hombre vamos a celebrar.

Celebrar es *keladeîn* con una raíz *kl*, que está emparentada con la idea de "clamor", en el sentido de clamar" y "aclamar". No sé si a través de la traducción del texto llega a percibirse la majestad del enunciado. Veamos que Píndaro ante todo coloca a los himnos como señores de la lira, es decir, no es la lira la que crea los himnos sino los himnos que se valen de la lira para manifestarse. En segundo lugar, en esa pregunta está colocando el cosmos íntegro: los dioses, el hombre y en el medio los héroes. Ahora bien ese hombre es un vencedor de los juegos olímpicos; la base histórica está en que los que participaban de los juegos olímpicos eran nobles que tenían pasados heroicos según la genealogía mítica y los héroes tienen por progenitores a dioses, de modo que hay una relación inmediata, digamos histórica, anecdótica, entre el personaje a quien se dedica ese texto y las tres categorías del ser. Es un planteo total de todo el cosmos a través de la idea de celebración. Eso lo traigo a cuento de lo que sostenía Jalfen.

Ahora pasamos al texto de Rilke:

Sónette an Orpheus, I, 7 (1922).

Rühmen, das ist's! Ein zum Rühmen Bestellter,	¡La cosa es celebrar! Uno, elegido,

ging er hervor wie das Erz aus des Steins	surge como la mena de la roca.
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter	Su corazón… ¡lagar perecedero
eines den Menschen unendlichen Weins.	de un vino inacabable para el hombre!
Nie versagt ihm die Stimme am Staube,	Nunca la voz le falla junto al polvo
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.	cuando el divino ejemplo lo transporta.
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,	Todo se cambia en vida, la vid en uva
in seinem fühlenden Süden gereift	madura en su sensible mediodía.
Nicht in den Grüften der Könige Moder	A su celebración no la desmienten
straft ihm die Rühmung lügen, oder	ni las regias carroñas de las tumbas,
dass von den Göttern ein Schatten fällt.	ni la sombra que cae de los dioses.
Er ist einer der bleibenden Boten,	Él es un mensajero que perdura.
der noch weit in die Türen der Toten	Y más allá, en el reino de los muertos,
Schalen mit rühmlichen Früchten halt.	alza las copas dce gloriosas frutas. [24]

Comentamos brevemente al soneto: ante todo, lo que es muy evidente, es la total insistencia en la noción de celebrar. Los dos cuartetos forman una unidad muy precisa alrededor de la misma metáfora: el corazón de Orfeo como un viñedo, un lagar; el segundo cuarteto insiste en la idea, ampliándola, en el sentido de que todo lo que Orfeo capta se convierte en viñedo, en racimo, madurado en ese mediodía del sur, que para los nórdicos significa la tierra donde está el sol, el deslumbramiento solar, donde la vida pulula frente a los ámbitos fríos y nebulosos del norte. Asociado con ese luminoso mundo mediterráneo hay una mayor intensidad del sentir; no del sentir en cuanto a profundidad anímica, que está mucho más en los nórdicos que en el sur, sobre todo en los alemanes. Aquí se habla del sentido sensible, es decir, esa captación de la realidad sensorial, la intensidad de la sensación. Entonces, todo lo que Orfeo capta desde la profundidad de los sentidos se convierte en uva madurada, en ese mediodía que es su ámbito poético y enlaza con la imagen del primer cuarteto: esa uva, que se convierte en toda su percepción, produce en su corazón, que es un lagar transitorio, un vino inmortal. Así se cierra totalmente la imagen de los dos primeros cuartetos.

Inmediatamente después hay un contraste brutal con lo que sigue: en esa evocación del mediodía brillante aparece una palabra terrible como *Moder* (podre, podredumbre), equivalente al inglés *decay*: todo lo que se pudre, particularmente un cadáver en la tumba. Entonces en los tercetos estamos hablando del reino de los muertos: se ha pasado del mundo de los vivos al mundo de los muertos. El último terceto es una especie de apoyo conclusivo y corroborativo del anterior: es uno de los perpetuos mensajeros, no dice mensajero de qué a qué es, posiblemente de los muertos a los vivos. Lo curioso es que dice "uno de", por lo que debe considerarse a otros mensajeros permanentes que no son el poeta, tal vez los sacerdotes de los diversos tipos de ritos. Llamativamente, mientras el verso ocho con que cierra el segundo cuarteto es particularmente pregnante como sonido (hay una sensualidad muy marcada en relación con referencia al orden sensorial aludido), el último terceto tiene una especie de serenidad estatuaria, de modo que esa idea de la poesía como celebración aparece en Píndaro, en Rilke, inesperadamente en Jalfen.

[24] Esta traducción no corresponde al profesor Balderrama. [N. del E.]

Celebración y alabanza de qué. En el prefacio de una antología poética japonesa contemporánea de Carlomagno se lee esta frase hablando de la poesía: la intuición del corazón. La idea es mucho más antigua: en el *Libro de odas* chino, que es absolutamente inmemorial, se dice algo muy semejante, pero lo que me interesó es que el ideograma representa "ojo" y "corazón", literalmente "ojo del corazón. Esto es sumamente llamativo porque la idea de ojo del corazón no aparece en la tradición extremooriental, pero sí en la tradición islámica, es una expresión típica del islamismo para la intuición intelectual. Desde ya que no hay influencia posible de musulmanes a japoneses, pero es interesante que la misma idea (hay un ojo, un conocimiento propio del corazón, que no tiene nada que ver con lo que decía Pascal), esto es, un ojo una visión del corazón que es aquello que construye netamente la poesía, y es muy interesante que haya sido pensado en tiempos de Carlomagno. Al respecto, hay un libro de F. Schuon que se llama *El ojo del corazón*[25] y que se vincula sobre todo con la tradición islámica.

Por eso, ya antes había insistido en que el análisis literario para no hacerse literario en el mal sentido tiene que partir no de la experiencia del poeta sino de la experiencia del objeto. Eso lo dice Jalfen muy claramente; lo que importa no es lo que alguien haya sentido así, sino que el objeto se nos presenta así a través de ese alguien. Esto es, nos importa el objeto, la aparición del ser, la aparición del ente. Como toda arte, pero más precisamente la poesía porque está ligada al orden del concepto (sobre lo que tendremos que volver), se da la aparición del ente en su surgimiento primero, como recién creado, y si no se da eso, realmente no hay poesía. Si reducimos la poesía al modo como alguien siente el mundo, eso carece de toda solidez y de todo interés, pero si es una revelación del objeto en una de sus fases posibles o primigenias, entonces la cosa cambia.

Volviendo a las cuestiones pedagógicas, sólo si uno puede hacer comprender de algún modo, al chico o al grande, que es eso lo que tiene que buscar en la poesía, entonces únicamente tiene sentido la poesía, lo que se hace en el aula. Lo demás es una charla histórico-cultural.

De modo que esa aparición del objeto como recién creado es lo que ha llamado alguien la "visión adánica", este es uno de los aspectos de la poesía sobre el que vamos a insistir pero que tiene íntima relación con la celebración. Recordemos el pasaje del *Génesis* donde Dios le presenta lo creado a Adán y Adán da los nombres. Si lo relacionamos con el poemita de Jiménez:

> Inteligencia, ¡dame
> el nombre exacto de las cosas!
> Que mi palabra sea
> la cosa misma,
> creada por mi alma nuevamente.
> …
> Inteligencia, ¡dame
> el nombre exacto, y tuyo,
> y suyo, y mío, de las cosas!

estamos otra vez en el retorno al estado adánico en que las cosas se descubren y a través del nombre se capta su esencia.

[25] Schuon, Frithjof (2003). José J. de Olañeta Editor, Barcelona.

La visión adánica, por una parte, acompañada por el aspecto celebratorio y, por la otra, por lo que dice Heidegger en uno de los ensayos que integran *Arte y poesía*[26]: "el poeta nombra lo sagrado" (en el mismo ensayo va dando una especie de configuración de lo que es la función de la poesía en sí misma). Jalfen justamente me dio una pista muy importante, muy evidente y justamente lo muy evidente es lo que uno no ve: hay una conexión indudable entre la poesía y el juego: el aspecto lúdico que tiene la poesía; siempre me ha intrigado la relación que tiene este aspecto lúdico con la visión adánica, con esta celebración del ser de las cosas. Los juegos son celebratorios, ahí está la fiesta. La celebración es la fiesta y la fiesta es lo lúdico: el juego

Ahí interviene también el aspecto catarsis en sentido aristotélico, por eso la poesía puede hacerse cargo del horror y aun celebrarlo como horror, porque entra en la categoría de la celebración, del juego celebratorio. Por otra parte, el horror juega en dos sentidos: en el sentido común de las cosas repelentes o dañosas, pero también juega en el sentido superior, en el sentido de que la belleza es horror: eso lo dice Rilke en la *Primera elegía del Duino*: "porque lo bello es el umbral de lo horrible". Si pensamos en Baudelaire, por ejemplo, en sus poemas sobre la belleza, esa belleza es un ídolo terrible, en su faz más absolutamente destructiva. Rilke dice:

> Pero si un ángel se me acercara
> yo sucumbiría por su exceso de ser
> porque lo bello es el umbral del horror.

Y otra vez recordemos el poema de Marasso:

> Late en mis sienes el horror divino
> y el deleite sagrado.

Es decir, la experiencia de los poetas a través de su poesía nos va configurando una verdadera definición de poesía: el poeta no sabe lo que dice, por cierto, pero lo dice (Jung decía que "el poeta produce poesía como la flor da perfume"). De modo que los poetas mismos cuando hablan de poesía, como todos los artistas son unilaterales, limitados intelectualmente en el sentido de que sólo ven un aspecto de la cosa, pero ese aspecto lo ven y lo admiten. En cambio, los filósofos que no son de inclinación poética, cuando hablan sobre la poesía dicen tonterías enormes. Es mucho más confiable buscar la naturaleza de la poesía en lo que los poetas han hecho pero también en lo que han dicho, que en lo que los filósofos opinan desde la exterioridad de la poesía. Sin embargo, hay filósofos como Jalfen o Heidegger que han acabado por comprender la limitación de la filosofía y cómo insensiblemente del lenguaje filosófico hay que pasar al lenguaje poético como un instrumento de exploración del ser. Esta es una de sus funciones fundamentales. Claro que la poesía es expresión, pero lo que importa no es que sea expresión, lo que importa es que sea ese modo de acercamiento al ser, una forma absoluta de acceso, que le es propio y que ningún otro tipo de actividad humana puede suplir.

XI

[26] Heidegger, Martín (1958). *Artte y poesía*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires.

ACTITUD EXISTENCIAL EMPÍRICO-PRAGMÁTICA
(u OCCIDENTAL MODERNA)

Ya hemos hablado de la actitud existencial empírico-pragmática propia de la civilización occidental moderna, caracterizada por una visión horizontal de la realidad, basada en la experiencia sensorial y en la experiencia interna que básicamente tiene su paradigma en el tipo de conocimiento científico-empírico. En esa visión de las cosas quedan abolidas las dimensiones de lo alto y de lo bajo: lo alto, que simbólicamente corresponde al nivel celeste, y lo bajo que simbólicamente habla del nivel infernal; al abolirse entonces la dimensión superior e inferior sólo queda la expansión horizontal, dentro de la cual, como si fuese una especie de plano vertical, se ubican lo relativamente alto y lo relativamente bajo, pero siempre dentro de ese plano htorizonta1 a pesar de su espesor y lo que está hacia arriba y hacia abajo queda totalmente de lado.

Esta actitud existencial empírico-pragmática es propia del hombre occidental moderno, donde la modernidad puede situarse cronológicamente desde el siglo XVIII, de cuya cultura somos herederos directos, y el siglo XX reproduce en cierta medida sus estructuras culturales. Quizá el tratado de Westfalia sea un punto de inflexión muy claro en que empieza a delinearse la modernidad en sentido amplio, pero de todos modos es el tipo de visión dentro de la cual nos movemos, puesto que somos habitantes de la época posmoderna.

Esa actitud existencial empírica es la que en realidad conduce a la frivolización literaria, justamente porque horizontaliza la existencia. A esa frivolización literaria es a la que nos hemos referido frecuentemente con la cuestión de la poesía.

La frivolización se da en dos aspectos: primero, quita sentido a lo poético fuera de lo que es como expresión individual. Y lo que es más grave, tecnifica el enfoque de lo poético tomando escorzos parciales que están en última instancia determinados por una sucesión de modas: el escorzo del enfoque biográfico, que es lo típico del enfoque romántico; el enfoque de la circunstancia histórica, que corresponde más bien a la etapa posromántica (la obra se explica por la circunstancia histórica que la produce, histórico-cultural más que histórico-social); después el enfoque psicológico, con los movimientos surgidos con el psicoanálisis del arte, dentro de los cuales podemos incluir las interpretaciones arquetípicas de base jungiana; después el enfoque de la estructura de la obra, primero con el formalismo ruso y luego con el estructuralismo crítico-francés; después la circunstancia social, es decir, el enfoque sociológico, la interpretación de tipo histórico-social de la obra de arte, que sigue en parte vigente, una especie de sociologismo; después la textualidad como referencia intrasígnica, típico del enfoque posmoderno y, como una consecuencia de éste, lo que está de moda en este momento, la circunstancia receptiva, es decir, la obra de arte como hecho de comunicación centrado en el lector, que es el que finalmente la construye en la medida en que la lee; y así se puede seguir indefinidamente encontrando nuevas perspectivas que serán adoptadas por los literatos que se ciñen a la moda.

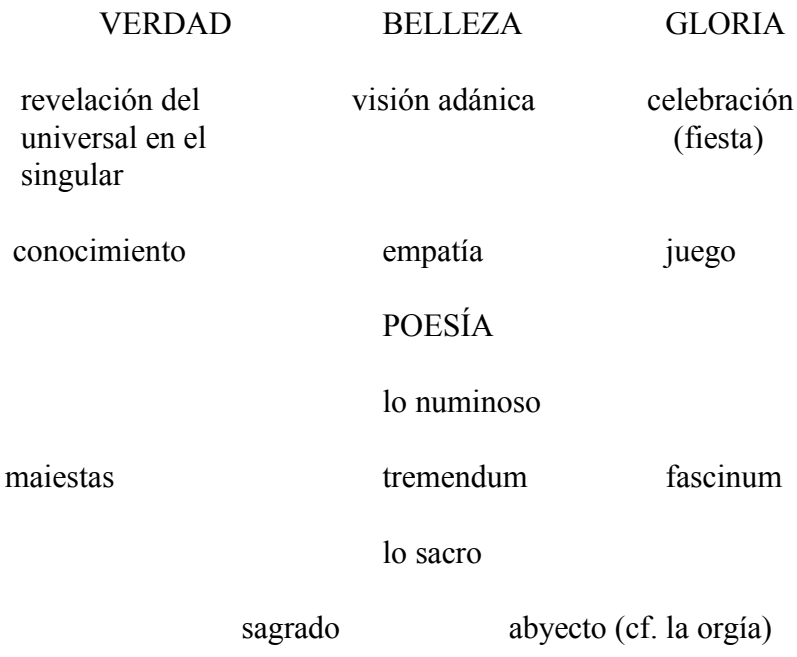
Los escorzos como escorzos son válidos, porque efectivamente responden a un cierto aspecto de la cosa que no se puede negar que existe y tomarlo como tal. Pero es su parcialidad y su ausencia de sentido implícito, lo que resulta inaceptable para la experiencia poética. El que tiene experiencia poética, como autor o como lector o como ambas cosas, no puede menos que sentir que en este juego o bien no puede entrar (un

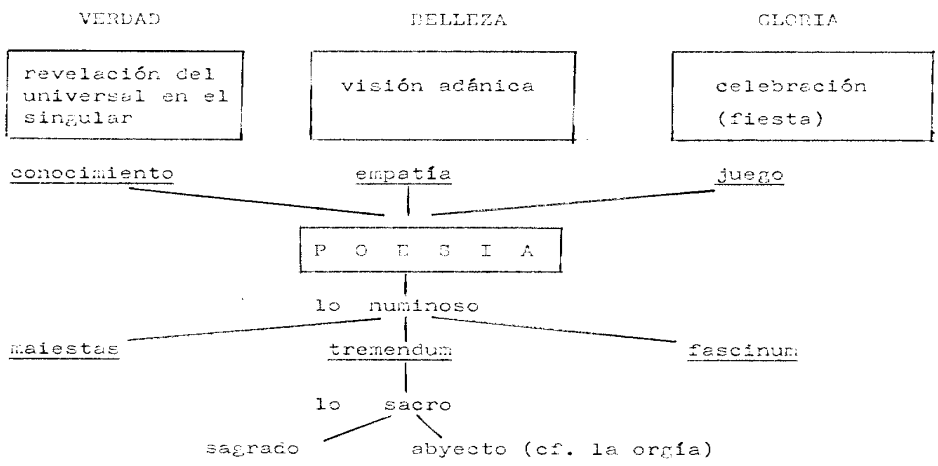
poeta creo que normalmente rechazaría este modo de enfocar las cosas) o bien no tiene más remedio que abandonarse al influjo de la moda y entonces se pierde el poeta mismo o el poeta como lector en este maremágnum. Por eso hemos insistido tanto, quizá no suficiente todavía, en la crítica a la raíz de la cosa, a la actitud existencial empírico-pragmática, que es la que en última instancia quita todo sentido posible a lo poético.

Esta crítica funciona como un solvente que limpia ese enfoque, porque aunque el enfoque sea legítimo en sí, en la medida en que no hace más que acumular costras externas sobre la obra acaba por anularla. Entonces es mejor limpiar todo eso y dejar la obra expuesta a un tipo de consideración que está abonado por la experiencia de la humanidad a través de los siglos. Porque finalmente esta actitud existencial empírico-pragmática se remonta cuando mucho a tres siglos, pero las culturas humanas que se registran son de muchos siglos antes, por lo que parece a1go demasiado presuntuoso suponer que en dos o tres siglos el hombre ha sido tan inteligente que ha podido superar un par de milenos de cultura y borrarlos de un solo plumazo.

Esa gente que pensó antes el hecho poético y sobre el mundo que lo rodeaba, ¿qué tienen que decir más allá de esa visión estrecha que está acumulando el hombre occidental en el curso de estos dos o tres siglos? Eso es quizá lo que nos interesa y por eso para hablar de la poesía estamos utilizando un lenguaje que no es el usual. Lo bueno no es que se diga lo que se encuentra en todas partes sino aquello que es tan patente que ha sido olvidado, pues ese modo de enfocar las cosas es el que más se acerca a la experiencia poética, tal como los poetas la presentan a veces explicita y a veces implícitamente.

Vemos este gráfico: [Nota: para facilitar la lectura, transcribimos las leyendas, dado que el original aparece borroneado por el paso del tiempo].





Tomando las cosas de este modo hay un enfoque del ser o del mundo, que lo presenta con ciertas cualidades; en primer lugar la cualidad de *verdad*, que está en estrecha relación con un problema, llamémosle filosófico, que se nos presentó: el problema de la compatibilización entre lo uno y lo múltiple, entre la trascendencia y la inmanencia. Es un asunto que la tradición occidental no ha logrado resolver con nitidez, pero que en cambio las tradiciones de Oriente sí a costa, por supuesto, de sacrificar la formulación estrictamente racional para recurrir a la paradoja: en un momento dado el pensamiento llega hasta un límite en el cual el lenguaje filosófico confluye con el poético y una de las expresiones de esta confluencia es justamente la paradoja. Hay un texto tradicional chino pero que se conoce más por la versión japonesa. Se trata de las diez láminas del toro: un chinito está buscando un toro que se le ha perdido: lo busca por la montaña, por el bosque y por ahí aparece el toro. El chinito lo persigue por todas partes; de pronto lo agarra, monta en él y vuelve a su aldea Entonces: primero no estaba el toro, después está el chico con el toro, después desaparecen el chico y el toro: no queda nada porque trascendencia e inmanencia están fundidas y al final reaparece el chico con el toro en el mercado ante la gente. ¿Qué quiere decir esto? Es un modo simbólico de mostrar un movimiento dialéctico por el cual, partiendo de la existencia histórica, la conciencia la trasciende y alcanza el fundamento metafísico último. Es decir, se produce una especie de separación, porque allí ha quedado el mundo histórico, el mundo de la contingencia, de la inmanencia, y la conciencia se ha trasladado al mundo de lo absoluto, donde no hay devenir alguno, ni de multiplicicad ni de separatividad. Pero el tercer momento de esa dialéctica es cuando la conciencia trasciende la trascendencia y lo que hace es volver a la inmanencia reconocimiento que esa inmanencia es la trascendencia misma de donde ha venido. Esto que está aquí que era la contingencia, la transitoriedad, la separatividad, el devenir, es aquello mismo a lo cual la conciencia ha podido remontarse con gran esfuerzo para después poder volver a donde ha partido, lo que se manifiesta en los incontables formulaciones paradójicas que desde la India hasta la China hablan de que nadie se libera porque el que se libera es el absoluto que nunca tuvo necesidad de ser liberado, o que el Buda realmente nunca predicó nada, porque era simplemente esa apariencia que tomó ese absoluto que aparece fenoménicamente en la separatividad.

En este modo de ver las cosas, es el mundo mismo de la experiencia histórica el que de algún modo es el revelador de la trascendencia que en cierta perspectiva lo construye o lo crea. Entonces tenemos la frase bíblica famosa: *caelum et terra narrant gloriam dei*, o lo que dice uno de los textos básicos de la alquimia, la tabla esmeralda: "lo que está arriba es como lo que está abajo, lo que está abajo es como lo que está arriba para que se cumpla el misterio de la cosa única", o lo que decía el verso de Milosz: "en este lodo donde todo está ya contenido con evidencia tan terrible y por necesidad tan santa". Esa experiencia del ser, inclusive del ser contingente como verdad manifiesta, eso es uno de los datos de esa sabiduría tradicional que hemos asociado simbólicamente con Platón y que tenemos que tener en cuenta.

Lo otro es la manifestación del mundo o del ser como *belleza*, es decir, como armonía. Se dice en el *Himno* de Cleantes, el estoico:

> Pero tú haces aun los excesos
> entrar en concierto y del desorden un orden.
> Lo enemigo también te es amigo,
> tal armonizas en uno todo lo bueno y lo malo
> para que siempre de todas las cosas el 1ogos sea uno.

Ahí se manifiesta la belleza del cosmos como *armonía*, donde incluso lo negativo confluye con lo que es mesura y bien para formar un todo armonioso, y donde también confluye la idea de verdad, puesto que esa armonía es lo que hace que el logos, esto es, la razón o espíritu universal sea uno, es decir, se manifieste como verdad y como belleza. Esto que mil veces se dijo, aparece en san Agustín que habla explícitamente del universo como una sinfonía en la cual lo positivo y lo negativo forman ese todo armónico y bello. Cosa muy difícil de experimentar, porque el mal, el dolor y lo tenebroso del mundo, a la experiencia humana se presenta como algo insalvable, como una especie de plenitud total que obnubila la belleza: es fácil ver el mundo como belleza, pero cuando uno tiene un cáncer y está muriendo, ¿se le aparece el mundo como belleza?, que es el tema de *Detrás de un vidrio oscuro,* de Bergman. Hace falta por supuesto una especie de profundización vivencial de la sabiduría para poder aceptar los aspectos dolorosos y tenebrosos como una parte de la armonía cósmica, pero es algo que la sabiduría de todas las edades siempre ha puesto de relieve de esa manera.

El otro aspecto asociado con el de la bel1eza es el de la *gloria*, que es algo así como la presencia de lo numinoso, como transfiguración del objeto: el objeto se revela en una especie de majestad. Esto está en relación con aquello que hemos hablado pasajeramente sobre el concepto de lo numinoso en Rudolf Otto y que ahora nos viene bien. En *Lo santo*[27] dice que lo numinoso es la hierofanía del numen, es decir, la manifestación sagrada de un numen, de una fuerza de tipo divino. Lo numinoso tiene como forma el *misterium* y como contenido tres aspectos: lo *tremendum*, la *maiestas* y el *fascinum* (lo tremendo, la majestad y la fascinación). La *fascinación* se da básicamente en la relación entre la ira y la gracia, los dos aspectos del Dios bíblico: por una parte la cólera y por la otra, la gracia asociada con la misericordia. Pero como ya hemos señalado, falta en Otto una acentuación del aspecto deleite (a diferencia de los versos de

[27] Op. cit.

Marasso). Lo *fascinante* tiene que ver con el hechizo (etimo1ógicamente)[28] y la ligadura, que están en estrecha relación. De modo que hay un aspecto de magia atractiva y un efecto de ligadura y esto nos permite poner en relación la religión como religación, es decir, como vinculación con un poder trascendente. Lo *tremendum* es el horror sagrado, justamente, el temor reverencial (es la traducción más adecuada al español). Lo tremendum es propiamente el espanto que hace temblar, de ahí el temor-temblor (esto no lo dice Otto pero es evidente por la experiencia común).

La *maiestas* es la majestad, a la cual llama Otto el poder avasallador: es la imponencia que postra en veneración. Y el *fascinum* es esa atracción abismal que arrebata y que liga. El mismo Otto lo pone en relación con lo dionisíaco: en el fascinum hay algo de nocturno, como lo son los ritos dionisíacos, mientras que la majestad estaría más en relación con lo apolíneo. Teniendo en cuenta todo esto surge el esquema sobre la poesía del que hemos partido.

De algún modo los tres miembros de abajo están en correspondencia con los de arriba: hay una majestad de la verdad, hay una relación entre lo tremendo y la belleza y entre la fascinación y la gloria.

La poesía como conocimiento está en íntima relación con la poesía como lenguaje, la poesía como empatía está en relación con la poesía como creación y la poesía como juego está en relación con la función cultural y psico1ógica de la poesía. Quiere decir que tenemos aquí una especie de plan o esquema para seguir un cierto desarrollo: el lenguaje poético, la creación poética y la función cultural y psico1ógica de la poesía. Hay que dejar claro que todo esto que vemos de la mitad del cuadro para abajo (a partir de "lo numinoso") no son más que aspectos de lo numinoso.

Excepto por lo de la gloria (que es una especie de grado de la belleza) estamos recurriendo a los trascendentales de la filosofía clásica. Decían los escolásticos: *unum bonum verum pulchrum convertunt* (el uno, lo bueno, lo verdadero, lo bello se convierten unos en otros, convergen entre sí). Se llaman trascendentales porque son atributos que se predican del ser en todos sus aspectos y categorías, por lo tanto están más allá de las propias categorías, que especifican regiones del ser -sustancia, accidente, cantidad, cualidad- porque son aplicables al ser en cualquiera de sus categorías posibles, por eso se llaman trascendentales, porque trascienden a la particularidad de manifestaciones del ser. Entonces, la verdad se manifiesta como belleza, que se manifiesta a su vez con una luz de gloria. Y análogamente el conocimiento se produce por empatía y se manifiesta como el juego del lenguaje poético. Heidegger lo ha dicho a su modo: "El poeta nombra lo sagrado"; "la poesía revela el ente"; "el lenguaje habla" (el lenguaje no el hombre).

Lo que decimos para la poesía vale para el arte en general, sólo que acá nos enfocamos en la poesía. Cabe ahora la pregunta: ¿por qué se acerca uno a la poesía? Creo que un modelo (noción que no hay que perder de vista) aceptable es ver la poesía como una hierofanta mitigada, esto es, como una manifestación sensible de lo sagrado,

---

[28] Hechicería*, hechicere, hechizar, hechizo, hecho, hechor, hechura, V. hacer. K*

HACER, 1030 (*fere*, med. S. X). Del lat. FÁCERE íd.DERIV. *Hechizo*, "artificioso, postizo", 1495, sustantivado en el sentido de "artificio supersticioso de que se valen los hechiceros", 1495; de la correspondiente forma portuguesa *feitiço*, mal pronunciada por los negros se tomó el fr. fétiche, 1605, de donde *fetiche*, 1765-83; *fetichismo, fetichista, hechicero*, 1251¸ *hechicería,* 1438¸ *hechizar*, 1495.

(Corominas, Joan (1961). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Gredos, Madrid).

HECHICERO, RA. *Del latín facticius*. (RAE)

Facticius,ia,ium (de *factus*). Adj. Artificio, artificioso, ficticio. (Blánquez Fraile, A. *Diccionario latino-español*, 1980, Spena. Barcelona).[N. del E.]

de lo numinoso: una forma mitigada de la presencialidad del numen, como dice Otto. Esto nos recuerda la *Elegía I* de Rilke, cuando habla del horror y de lo intolerable que es para el ser humano tolerar la presencia del ángel, que lo agobiaría con su mayor densidad de ser. Así como la catarsis en Aristóteles, que en la tragedia hace que uno experimente el terror y la compasión purgando al individuo de esas pasiones a través del espectáculo, teniendo en cuenta que el terror, le compasión, el horror numinoso son experiencias límite que no se pueden aguantar de modo permanente y duradero porque son demasiado agobiantes. Entonces podemos aplicar este criterio de catarsis también a la mitigación poética. Así como el espectador de la tragedia no tiene conciencia reflexiva de ese terror y de esa compasión sino que los vive en su vivir el espectáculo al seguir la trama, podemos proponer la idea de que eso ocurre en le poesía: el lector de poesía, aquel a quien le gusta la poesía, puede ignorar absolutamente lo numinoso, ni siquiera haber escuchado hablar de ello, ni tener una concepción del mundo, del ser como verdad o como belleza; pero la poesía le da la vivencia correspondiente sin necesidad del concepto consciente que la acompaña. Y es la vivencia lo que vale, no el concepto. Una cosa semejante es lo que ocurre con la experiencia del amor en el sentido más humano posible. En esa experiencia del amor, por más trivial que sea el sujeto, hay una transfiguración del objeto amado y del mundo que lo rodea. Y esa experiencia de transfiguración del ser eleva al hombre trivial más allá de su trivialidad. Recordemos *The cocktail party*: el hombre luego vuelve a la trivialidad pero hay una especie de nostalgia de ese momento numinoso (*nos*: regreso; *algia*: dolor; el ansia dolorosa del regresar).

Eso ocurre con la poesía, cada cual en la medida de su propia magnitud: el que admira a Gagliardi y se deleita es porque ha encontrado en él una manifestación hierofánica de la belleza, como otro lo encuentra en Dante. Entonces, cuando hablamos de la poesía desde esta perspectiva estamos hablando de algo entrañable y esencial del ser humano, por lo que el enfoque habitual de la poesía queda como un mundillo trivial y absolutamente insustancial: si hay o no multiplicidad de significados, si la estructura es de esta forma o tal otra; esto es, ese mundillo frívolo de la apreciación literaria, que es aquello de lo que este curso pretende liberar. Por el contrario, todo se deshace como una pompa de jabón frente a esta absoluta densidad que tiene esta importancia de la poesía para quien la vive. Desde el punto de vista pedagógico, al alumno no se le enseña, no se la hace sentir esta hondura de la poesía o de la prosa (desde ya, no explicado como lo venimos diciendo porque no se le puede hablar de lo numinoso, etc.), como una forma de revelación del ser de las cosas, que en las cosas hay más aspectos de lo que pueden transmitir las diversas disciplinas escolares y las diversas experiencias familiares y sociales. Por el contrario, lo habitual es que no se pase de lo que hemos señalado en cuanto a la apreciación literaria.

En este sentido la actitud estética de la posmodernidad es una exacerbación de la trivialidad y es la contracara del embrutecimiento tecnológico: las dos cosas van exactamente de la mano y coinciden exactamente en el tiempo. Esto nos lleva a plantearnos la cuestión del modelo científico y del modelo poético. Vamos a leer dos poemas: el primero de los poemas, *When I heard* de Walt Whitman, en que se pone de relieve la oposición de ambos modelos: el científico y el modelo poético, representado por el mismo poema.

When I heard

When I heard the learn'd astronomer	Cuando al sabio astrónomo escuché,
when the proofs, the figures, were ranged in columns before me,	cuando las pruebas, las cifras, estuvieron en columnas ante mí,
when I was shown the charts and diagrams, to add, divide, and messure them,	cuando se me mostraron las cartas y diagramas, para sumarlas y dividirlas y medir,
when I sitting heard the astronomer where be lectured	cuando, sentado, oía al astrónomo conferenciar
with much applause in the lecture-room,	con mucho aplauso en el salón,
how soon unaccountably I became tired and sick,	qué pronto, inexplicablemente, hastiado y enfermo me sentí,
till rising and gliding out I wander'd off by myself	hasta que levantándome me deslicé afuera para vagar a solas
in the mystical moist night-air, and from time to time	en el místico aire de la noche húmeda, y de tiempo en tiempo
look'd up in perfect silence at the stars.	levantaba los ojos, en perfecto silencio, a las estrellas.

Hay una plenitud de la vivencia inmediata de mirar el cielo, estrellado en su inmediata apariencia, en el modo en que se da como ser, la aparición del ser como recién creado, y el otro modelo, que toma, descompone y desanimiza el objeto, lo que está apoyado por ese ritmo de versículo tan típico de Whitman y por esa plasticidad que tiene ese último verso, sobre todo, en esa evocación de la contemplación del cielo estrellado. De modo que acá se oponen los modelos científico y poético.

El segundo poema es de Rilke, *Der Panther*. Pertenece a la segunda época de. Rilke, después que estuvo en contacto con Rodin, contacto que lo devolvió a las cosas. Hasta entonces, la poesía de Rilke se había movido en un mundo de pura interioridad, no porque renunciara naturalmente al objeto externo (ningún poeta podría hacerlo) sino porque el objeto externo era el apoyo, un trampolín para dar un salto hacia la propia interioridad y dejar la cosa atrás para sumergirse en la profundidad de la conciencia. Con Rodin aprendió a volcar el poema hacia las cosas como cosas mismas (la conciencia poética hacia las cosas mismas), de modo que esta etapa se ve como la nueva objetividad en la historia de la literatura alemana (*neus Sächlichkeif*: nueva objetividad, nueva cosidad -*Säch*: cosa). Ciertamente no puede decirse que Rilke pertenezca a esta escuela pero sí que en el período pos Rodin aparece como una figura fundadora de esta nueva objetividad, que por otra parte no es lo que él mismo va a seguir cultivando luego. En la traducción hay un factor difícil que es el rítmico y he procurado mantener una especie de esbozo del ritmo, salvo en el ú1timo verso, que en alemán es mucho más corto (eneasílabo):

Der Panther	**La pantera**
Sein Blick ist vom Vorübergehen der Stäbe	De recorrer las rejas, su mirada

so müd geworden, das er nichts mehr hält.	se cansó tanto, que no puede más.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe	Se le hace que hay un millar de rejas
und hinter tausend Stäben keine Welt.	y tras las rejas ningún mundo ya.
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,	El muelle andar, flexuoso y recio el paso,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,	en el más breve círculo al girar,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,	una danza es de fuerza en torno a un centro
in der betäubt ein groser Wille steht.	que aturde a una grandiosa voluntad.
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille	Sólo a veces, muy quedo, la pupila
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein	alza su velo. Y una imagen, que
geht durch der Glieder angespannte Stille-	cruza la quietud tensa de los miembros,
und hört im Herzen auf zu sein.	allá en su corazón deja de ser.

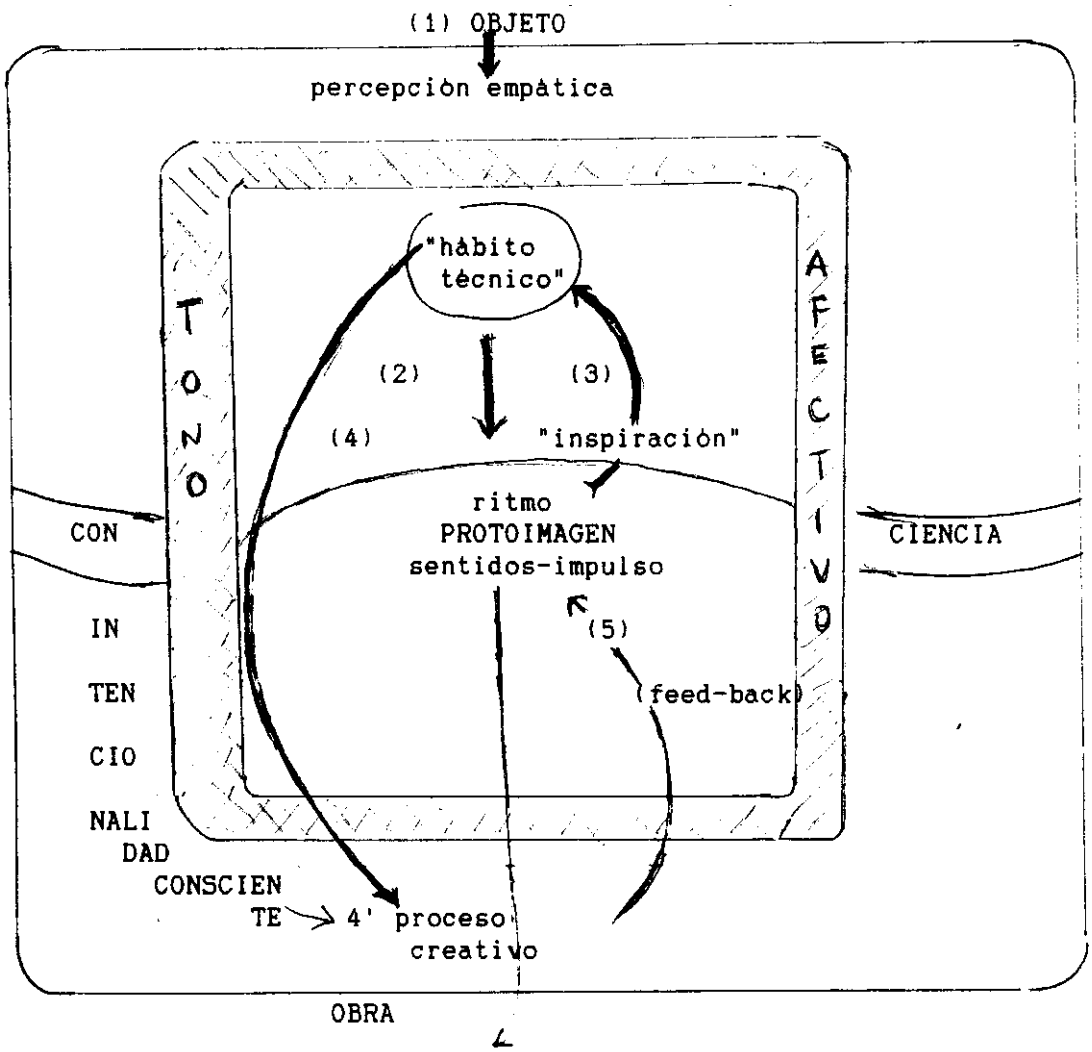
Es como si Rilke hubiera sido alguna vez una pantera, enjaulada, se ha puesto en el lugar de la pantera de la manera más absoluta. A esto llamamos empatía, esa capacidad típica de la expresión poética, de vivir el objeto de adentro como si fuese el objeto mismo. Y ahora me pregunto: ¿qué tiene esto de subjetivo?, ¿qué es lo subjetivo en el poema? Si es la pantera viva la que está ahí en el texto, no el yo de Rilke; es la pantera enjaulada viva, como no puede darla una fotografía o un film. De modo que poemas así son los que muestran la objetividad total de la poesía; presentan el objeto como no lo puede presentar ni un zoólogo ni un fotógrafo. Esta etapa de enriquecimiento de los objetos se ve luego en Rilke en la etapa ulterior en que vuelve a los motivos de la interioridad, pero ahora sumamente enriquecidos por la capacidad de captar plásticamente la gloria del objeto.

Entonces, ahora sí volvamos a hablar de los modelos. El problema básico, al hablar del modelo científico y del poético, es qué se quiere decir cuando se dice objetividad. Objetividad puede ser, por supuesto, fidelidad al objeto: el objeto se presenta sin hacer intervenir la ecuación personal del sujeto; también puede ser la propiedad de un discurso de resultar verificable para cualquier sujeto que sea racional; también puede ser el modo de enfocar los objetos de la experiencia de un modo que se reduzca a lo que es inmediatamente observable o experimentable en ellos sin recurrir a ningún dato de otro orden; de este modo, por ejemplo, se opondría la explicación objetiva de la ciencia a la no objetiva de la explicación mítica. Como vemos hay por lo menos tres posibilidades de ver qué se quiere decir con objetividad. De modo que una consideración sobre la objetividad es bastante discutible: por lo menos hay un condicionamiento cultural que si no es subjetivo, es por lo menos intersubjetivo dentro de la cultura. Por otra parte, dentro de esa misma cultura hay distintos enfoques posibles coetáneos, por lo que esa presunta objetividad está condicionada siempre por los presupuestos fi1ósofioos implícitos y explícitos que tiene el científico que se acerca y el método que utiliza.. En cuanto a la segunda característica, de que sea verificable por todo sujeto raciona1, cabe la misma objeción: si bien vale para todo sujeto racional que acepte los presupuestos de que parte el científico, aun dentro de ello no es cierto que todos la puedan verificar. De hecho, esa verificación es algo puramente teórico, tanto que en la práctica no funciona: no sé si alguno de nosotros podría verificar los experimentos que ha hecho un físico para establecer que algunas partículas son de este modo o de este otro; ante los aparatos de los físicos no sabríamos qué hacer. Ese sujeto

ideal capaz de verificar todas las aserciones científicas con una experiencia directa es un sujeto que no existe ni puede existir en la realidad. Así que habría que volver a pensar mejor qué significa objetividad científica y qué sentido tiene decir que la ciencia es realmente objetiva.

XII
EL PROCESO CREATIVO

Vamos a hablar sobre el proceso creativo. Veamos este gráfico:



Concebimos el *proceso creativo* como un aparato destinado a producir cierto efecto y, como tal, se fabrica; pero de una manera muy especial: se fabrica y se crea.

La idea es que la presencia del *objeto* suscita en el poeta esa forma de *percepción empática*, que es la percepción adánica. *Empatia* es un término que traduce literalmente al alemán *Einfülung* y lo adoptaron algunos estetas alemanes de fines del siglo pasado y comienzos de éste, de modo que hubo en español cierta vacilación en cuanto a la traducción. Algunos hablaron de *simpatía*, como se la menciona en algunos libros, por ejemplo en el de Max Scheler, *Esencia y forma de la simpatía*[29], y otros hablaron de *proyección sentimental*. Finalmente Guénon encontró que *empatía* es un buen neologismo porque reproduce exactamente el sentido del alemán. La empatía se advierte por ejemplo cuando se ve a un equilibrista en la cuerda floja y el espectador hace los movimientos para sostenerse, como si él mismo fuera el equilibrista. Es decir, de algún modo se proyecta en la actitud del otro, se pone en su lugar o, en el caso de las artes, es ilustrativo el caso de una edificación gótica en la que uno se siente levantado por el *ritmo* de la columna que asciende.

1 Pero Scheler lo extendió dentro de la fenomenología y por eso lo de simpatía. La explicación que da la mentalidad positivista es que la *Einfülung* es una especie de razonamiento subconsciente e imaginativo por el cual el sujeto se coloca en el lugar del

[29] Es el título con que se publicó en la "Biblioteca filosófica" de la Editorial Losada. [N. del E.]

objeto, de la persona que está en esa situación, como si lo viviera. Sin embargo, Scheler desde el punto de vista de la fonomenología hace notar que la *Einfülung* se manifiesta también en la relación cotidiana, como cuando se lee en una fugacísima expresión de los ojos de una persona su cólera o su desconcierto, esa lectura instantánea del estado de ánimo del otro. La *Einfülung* es un tipo de conocimiento particular que no puede reducirse a ningún otro: es como cualquier otro tipo de conocimiento intuitivo, como es intuitivo el conocimiento de este libro que tengo ahí y no hay ninguna otra teoría que pueda decirme lo contrario, porque la intuición inmediata es el único modo que tengo de recibir el objeto.

2 De modo que la percepción empática sería el primer paso dentro de la creación poética. Téngase en cuenta que esto es un modelo, lo que no quiere decir que la cosa sea así. De todos modos como modelo es útil en tanto explicación de dicho proceso. Digamos, entonces, que cuando se produce esta penetración empática del objeto con el tono afectivo correspondiente, de rechazo o aceptación o lo que fuere, lo que suponemos es que se produce en el poeta lo que ya otros han llamado también la *protoimagen*, que quizá sea lo nuclear de este modelo que estamos proponiendo.

3 Siguiendo el testimonio de la experiencia de los poetas, la protoimagen es como un estado psicológico de base anterior al lenguaje que lleva a expresarse en lenguaje. Es una especie de ansiedad anterior al estado del lenguaje que ocurre en el creador y que requiere expresarse. Produce algo, una molestia, básicamente. Y, como a toda molestia, el individuo necesita sacársela de encima de una buena vez. Esta protoimagen no es una imagen en el sentido que la tomaríamos corrientemente; ésta es la cuestión y por eso es una pura unidad hipotética, sin la cual me parece que no podría explicarse absolutamente nada de la creación poética. Ante todo es una imagen que está gobernada por un ritmo, que puede ser un ritmo explícito en palabras o que puede ser un ritmo puro y nada más, como un ritmo musical. Mallarmé cuenta que en un momento dado de su vida, estuvo perseguido por un ritmo en forma de palabra: la *penultime morte*, ese ritmo lo perseguía constantemente; finalmente no cuajó en poema alguno, porque se liberó de él, pero tenía esa especie de exigencia de ser continuado en forma de poema: eso es precisamente una protoimagen. También Valéry cuenta cómo *El cementerio marino* se le originó porque tenía en el oído el ritmo del endecasílabo de Dante e incluso una imagen de Dante que es cuando en el episodio de Ulises él habla del *marin suolo* (suelo marino). Dejando de lado el aspecto plástico de la imagen, que acá no cuenta, fue el ritmo musical el que se le fue imponiendo en el oído y dando la estructura de su obra; curiosamente era el ritmo del endecasílabo, que actualmente no es el verso corriente en Francia (lo fue en el siglo XVI, pero desde el XVII en adelante se lo reemplazó por el alejandrino).

Así que la protoimagen es una entidad amorfa pero dotada de algún tipo de ritmo y dotada de un *sentido*, en el más puro valor del término "sentido", en cuanto a que es una estructura que tiende a cerrarse. Esto nos recuerda el principio de la psicología de las formas: cualquier estructura abierta tiende a cerrarse de algún modo y naturalmente crea por momentos una tensión, es decir, estamos otra vez en el panorama de la tensión de una estructura abierta que tiende a cerrarse y, por lo tanto, hay un *impulso*, que tiende a cerrarse como estructura y a salir, a manifestarse, porque molesta.

Además, hay otra cosa en la protoimagen: uno podría hipotetizar que en lo referente a los sentidos (sentido como significado, valor a expresar), esa protoimagen es un conjunto finito de sentidos o por lo menos de algún modo delimitable, para ser

más prudentes. Tomemos esto como una pura hipótesis. El hecho de que la obra sea analizable nos hace sospechar que esos sentidos son delimitables.

Lo que toda la experiencia de los poetas registrada está de acuerdo en aceptar, es que realmente no se sabe cuáles son estos sentidos hasta el momento en que empiezan a cuajarse en palabras. El problema que se presenta es cómo se contienen estos sentidos en la protoimagen, en forma de qué. De hecho sólo se manifiestan a medida que adquieren una forma lingüística, en el caso del poeta, o en una forma pictórica o musical, en el caso del pintor o del músico.

De manera que tenemos formada una protoimagen, que es simplemente una molestia que quiere salir de ahí. Esa molestia, esa tendencia, ese impulso que tiene la protoimagen a manifestarse, creo que es la *inspiración*, que aparece como una especie de voz extraña dentro de la persona, así como la protoimagen es un cuerpo extraño que se crea en el interior de la personalidad poética. La inspiración, entonces, es la Musa.

Se puede hablar de la Musa o de la inspiración como un estado psicológico, que sería lo propio de nuestra cultura, pero para los griegos sería un estado externo. Creo que no es casual ni es una figura retórica el hecho de que los primeros poetas hablaran de una Musa como de un factor, que es el que realmente canta y habla; es una fuerza extraña que tiende a manifestarse en la voz del poeta. De ahí lo de *vate* (*vatis*): el que emite palabras proféticas (Vaticano es el lugar desde donde se emiten vaticinios), lo que está perfectamente de acuerdo con la teoría de Platón sobre el poeta, la manía poética como una especie de posesión divina que se apodera del poeta y por eso el poeta finalmente no sabe lo que dice. Así que eso, creo, es lo que tiene de objetivo la inspiración, el hecho de que hay una especie de impulso de la protoimagen a manifestarse, a revelarse, y naturalmente la protoimagen para revelarse tiene que recurrir a lo que Chomsky llamaría la competencia, pero no la competencia lingüística sino la competencia poética, es decir, el *hábito técnico*, el saber técnico (punto 3).

El saber técnico es un saber necesario; por supuesto que no es, obligadamente, un saber aprendido en la escuela ni un saber reflexivo, pero sí es un saber como el que se adquiere en los talleres, un saber operativo que, por supuesto, puede estar apoyado, corroborado, refinado, por un saber de tipo académico, pero no hay ninguna necesidad de que sea así: es un saber artesanal; para lo cual por supuesto hay una mayor o menor aptitud, así como hay quien tiene mayor habilidad para manejar las manos o manejar los ritmos.

Entonces, la inspiración, ese impulso de la protoimagen a manifestarse requiere necesariamente del hábito técnico, de la competencia poética para empezar a plasmarse, a tomar forma. Sólo ahí en el momento en que la competencia poética, el arte poético o el saber técnico empieza a conferir forma de palabra a los dictados de la competencia, empieza a configurarse la poesía, el poeta empieza a saber qué trata de decirse.

A su vez el hábito técnico tiene que volver a la protoimagen constantemente y allí se produce una especie de *feed-back*. Mi punto de vista es que no es el lenguaje el que produce la protoimagen sino que una protoimagen tiende a manifestarse en el lenguaje.

Vista así, la protoimagen es superior al lenguaje que la manifiesta en cuanto contiene más posibilidades que las que el lenguaje puede transmitir; y al mismo tiempo es inferior al lenguaje en la medida en que sólo por el lenguaje se puede conocer la protoimagen en la medida en que es cognoscible. Creo que la idea es ésa: no hay poema que pueda agotar el dictado de la Musa, pero no hay modo de conocer el dictado de la Musa sino a través del poema. No hay otro modo, otro parámetro.

Alguien podría decir que hay un estado de poesía que prescinde del lenguaje, pero creo que en ese caso ya no sería poesía, sino una especie de transpoesía o metapoesía.

Otro interrogante es el aserto de Heidegger de que el "el lenguaje (no el hombre) habla": en ese caso ¿este lenguaje que habla no es previo a la protoimagen? Pero creo que ahí Heidegger no está hablando de la protoimagen, de hecho jamás habla de ella.

Habíamos llegado al punto en que la protoimagen para manifestarse debe acudir a la competencia técnica del poeta, que está hecha con palabras; palabras de un lenguaje que es un lenguaje limitado y que participa, por lo menos desde el punto de vista del usuario, en la medida del azar. Entonces aquí se produce el conflicto entre las posibilidades que tiene el lenguaje que utiliza el poeta y las exigencias de expresión de la protoimagen. Es un tema que se ha considerado muy a menudo.

Entonces tenemos ahí el primer problema, que es el problema del conflicto entre el contenido implícito de la protoimagen y las posibilidades que el lenguaje brinda para que ese contenido se exprese. Por ejemplo, tomemos el caso extremo de un poema rimado; es enigmático lo que pasa con la rima, porque la rima tiende a "entrar" automáticamente. Por eso algunos poetas han testimoniado que les resulta mucho más fácil construir con rima ya que de alguna manera la exigencia de la rima les va construyendo los versos. La rima por supuesto ofrece una cantidad de posibilidades muy limitadas y al mismo tiempo la rima sugiere (decía Borges, hablando de Lugones, cada vez que aparece un "azul" uno sabe que sigue un "abedul").

Incluso, las rimas y otras combinatorias son posibles de lograr mediante mecanismos. Valéry, por ejemplo, había concebido una especie de máquina capaz de realizar todas las combinaciones posibles de palabras con sentido. Y, análogamente, los poetas homéricos (eso se ha comprobado hace 50 o 60 años) en realidad trabajan con unas quinientas o seiscientas frases hechas, que tienen una cierta métrica y que van combinando (los famosos epítetos homéricos) de modo de formar versos, los hexámetros, improvisando e improvisan haciéndolo con tanto arte que no se nota. Algo parecido vemos en el estilo formulario de la épica, aunque acá con un sentido mnemotécnico, aparentemente.

Entonces, ¿qué hace la protoimagen, a través del poeta, con estas limitaciones del lenguaje? Ahí es el poeta el que actúa. Hay un factor consciente dondequiera que entre el hábito técnico de elaboración. Una tesis para salvar las posibilidades del análisis estilístico viene a ser la siguiente: el lenguaje ofrece ciertas posibilidades; supongamos para hacer el caso más patente: el poeta está rimando, aparece una rima, que puede ser que haya aparecido por azar y que puede responder o no al contenido posible de la protoimagen; si responde el poeta la saluda y la acepta y si no la desecha, da vuelta el verso, modifica el lugar de la rima y a veces es muy dramático: supongamos que el poeta ha tenido una cadena de palabras que acepta plenamente (que la acepte plenamente quiere decir que eso responde a lo que la protoimagen dice), pero ocurre que está escribiendo un poema rimado y esas palabras no entran en la rima; entonces ¿qué tiene que hacer?: o pierde esas palabras que responden a la protoimagen o tiene que buscar (respetando el sentido de la rima) una nueva fuente aceptable para la protoimagen. Ésta es una duda muy terrible, es un conflicto en cierto modo insoluble y eso muestra cómo la protoimagen finalmente es superior porque tiene posibilidades que están cortadas por el lenguaje en que ella trata de expresarse.

Ahora, ¿esas posibilidades múltiples o por lo menos no únicas generan a su vez la posibilidad de una nueva protoimagen? Esto nos remite a otra cuestión: si la modificación impuesta por el lenguaje modifica el contenido de la protoimagen. Yo creo que no. Sí creo que la protoimagen es como un conjunto infinito de escorzos del objeto.

Y en este punto surge otra vez la superioridad de la protoimagen con respecto al lenguaje, precisamente porque tiene infinitos escorzos que el lenguaje no puede tomar en simultaneidad.

En el esquema inicial aparece otro factor que interviene, que agregué a último momento, y que es la *actitud consciente* del poeta, del autor, y que modifica notablemente la expresión de la protoimagen, cosa que no hay que perder de vista

Desde esa perspectiva el autor se vuelve casi un lector en un sentido muy especial, un lector que influye activa y deliberadamente sobre los lectores posibles. Con que, más allá de lo que la protoimagen contiene o contenga, hay una voluntad de influir justamente sobre el lector de una manera ideo1ógica, digamos así, en el sentido más amplio posible de la ideología. Esto me parece que ya no pertenece necesariamente a la protoimagen, sino que puede apoyarse en ella de manera sumamente eficaz. Estoy pensando, por ejemplo, en los poemas políticos de Neruda, donde hay una deliberada intención de exaltación. Eso no pertenece a la protoimagen estrictamente sino que pertenece a la intención consciente y se vale de la protoimagen para actuar conscientemente sobre ella. Eso, en mayor o menor grado, ocurre siempre excepto en las formas más limpias de la poesía lírica.

De modo que existe este factor que el análisis estilístico tiene que tomar en cuenta porque ciertamente es parte de la obra misma, pero que debe diferenciarse de todos modos de la protoimagen, aunque ésta de alguna manera pueda irradiar a través de esa actitud personal del poeta. Eso se ve sobre todo en la novela.

Entonces se produce, como se ve en el gráfico, una especie de continuo feed-back, porque el proceso de creación consiste finalmente en proporcionar voz a la protoimagen, es decir, darle forma; pero esa protoimagen reacciona sobre la forma que se le quiere dar aceptando o rechazando los elementos que son congruentes con ella, y en ese ir y venir (marcado por el número 5) el proceso creativo vuelve a la protoimagen para ser continuamente corregido por ella hasta que llega un momento en que el poeta dice "no puedo más y lo dejo como está". Como dice Juan Ramón Jiménez en *El poema*:

> ¡No le toques ya más,
> que así es la rosa!

La aceptación del poema por parte del poeta pasa por su honestidad, como en todo artista. Yo he visto cómo un pintor estaba una hora poniendo una manchita, sacándola, poniéndola…, una hora así; eso es honestidad. Lo mismo el poeta cuando pasa horas, días buscando la palabra exacta para su texto. Hay un momento en que ya no se puede más; como ya se ha dicho con mucha razón, hay un momento en que hay como una especie de imposibilidad para el poeta de captar la protoimagen en todos sus escorzos, que sería su ideal, hay un punto en que hay que darse por satisfecho o por insatisfecho, o quemar el poema.

Corrobora un poco la cuestión de esta polivalencia de la protoimagen y de la relativa objetividad, el hecho de que en algunos casos los poetas mismos (en muchos, me parece) acepten que no saben todo lo que han dicho. Goethe dijo de la segunda parte de su *Fausto* que jamás supo qué es lo que realmente quería decir; esto es, no pudo penetrar hasta el fondo de ella. Y realmente ningún poeta sabe realmente hasta dónde puede llegar. En esto la obra poética puede compararse con el hijo: hay padres que se engañan creyendo que por el hecho de ser padres pueden conocer a sus hijos; con la obra pasa lo mismo: la obra tiene una autonomía, una personalidad propia, es lo que es independientemente del individuo que la crea. La mejor comparación que se puede hacer es la de la obra literaria con un hijo, en la medida en que es totalmente independiente del

padre o de la madre que lo crearon, pues tiene su personalidad propia, su contenido propio que tiene que ser abierto. Hay un misterio profundo en todo eso, que todos los modelos que podamos idear no pueden realmente penetrar. Por eso los modelos son modelos.

XIII

LA PROTOIMAGEN y EL ANÁLISIS DE TEXTO

La idea de la protoimagen es un antiguo postulado: aparece como una especie de urgencia interior previa a su expresión en el lenguaje. En cuanto a su contenido es una cuestión debatible.

Habíamos visto ya la posibilidad de una protoimagen universal y, por otro lado, que la protoimagen originaria, sobre la base de sucesivos proyectos de expresión lingüística, pudiera desviarse de su rumbo original para dar origen a otra protoimagen distinta.

En principio habíamos desechado el caso de una protoimagen universal. Pero suponiendo dicha posibilidad, ésta sería la de Dios en el acto inmediatamente anterior a la creación del mundo por el Verbo, siguiendo a la vieja poética estetizante según la cual la creación del poeta es análoga a la creación del orden del mundo. Esta idea es del siglo XVIII y surge de los esteticistas ingleses de la escuela del conde de Shaftesbury: el poeta reproduce en pequeño, en su dimensión humana, el acto creador del verbo divino.

Según esto la protoimagen es una disponibilidad constante del poeta frente al universo en su conjunto, lo que sería otro modo de decir que la protoimagen es el modo de sentir del artista en general frente al modo de sentir del hombre común; dicho modo de sentir está caracterizado por la empatía respecto del objeto; en este sentido es como una especie de posibilidad permanente del modo de ser del artista, que en el caso del poeta busca expresarse en la palabra, como en el pintor en forma y color y en el músico en sonido.

Esto nos ha acercado a una hipótesis sobre el contenido mismo de la protoimagen: si ella puede consistir, psicológicamente hablando, en el modo de percepción empática del artista en cuanto tal, lo que podría explicar por qué la protoimagen puede ser provocable. Valéry, por ejemplo, se ponía a escribir poesía todas las mañanas (el famoso *nulla dies sine linea*). Es curioso el caso inverso, en que no sea

tan fácil que provoque el texto: el poeta puede tener muchas protoimágenes sin que éstas se transformen en texto.

Llegados a ese punto surge el señalamiento de dos cosas: la primera es que la protoimagen no sea exclusiva del artista (todo ser humano ha tenido alguna vez una protoimagen de ese tipo, en la que se le ha dado la percepción adánica de algún objeto; se diría que en caso contrario casi no sería un ser humano) y la segunda y correlativa es que para que haya artista tienen que darse dos capacidades: la de tener protoimagen y la de expresarla en forma sensible: el poeta (o el pintor o lo que fuere) lo es en tanto puede usar la palabra como instrumento.

Si aceptamos que la protoimagen es una percepción artística del objeto, entonces forzosamente por la limitación humana esta percepción es un escorzo, ya que ninguna percepción puede captar el objeto en su totalidad. Sí es posible que la protoimagen no sea específicamente un determinado escorzo sino una especie de juego de escorzos relacionados, lo que la haría menos rígida y más susceptible a las variaciones que el azar del lenguaje podría introducir.

Sintetizando para poder seguir el hilo de la explicación, hasta acá podemos decir que: 1. en la percepción estética hay una especie adánica peculiar de la intuición estética (posiblemente todo el mundo la ha experimentado por lo menos una vez en la vida), 2. para que haya artista tiene que haber una capacidad seguramente innata para manifestarla en forma sensible, 3. el contenido de esta percepción es un escorzo o un conjunto relacionado de escorzos y 4. esa percepción adánica es anterior al acto de expresión poética o artística. Como consecuencia, esa protoimagen no es diferenciable de la obra producida, precisamente porque sólo se la puede conocer a través de la obra que la produce.

Como tenemos que desembocar en la cuestión del análisis de texto, seguimos realizando observaciones sobre la protoimagen conducentes a ello. Dado que hemos admitido como hipótesis que la protoimagen es un escorzo, se infiere que la protoimagen tiene por lo menos un contenido potencial. Como ya señalamos en el capítulo anterior, tal vez el modo más adecuado de concebir la protoimagen es la de un embrión que se desarrolla dentro del seno de la madre y que como tal contiene un "código genético". Esta idea del código genético me parece bastante adecuada, porque dicho código no es algo que vaya a verse concretado de una manera determinada inexorablemente, sino que circunstancias exteriores a él pueden frustrar su predeterminación.

La imagen del hijo en gestación que se va desarrollando según un código genético que puede ser modificado por influjo del ambiente, me resulta convincente para entender la relación que hay entre la obra y su creador. En el hijo que se va criando en la madre hay a la vez un conocimiento y un no conocimiento. Un conocimiento del hijo que se va desarrollando en el seno materno y al mismo tiempo un desarrollo de lo cual la madre no tiene idea de lo que va a ser más adelante, cuando fuera del seno materno entre en contacto con el medio ambiente. Creo que esta metáfora ayuda a comprender más claramente la independencia que tiene la obra respecto del sujeto que la produce.

Análogamente, así como el hijo se hace cada vez más independiente a medida que avanza en su gestación y que se hace creciente una vez gestado y según se va desarrollando, en el período de gestación de la obra hay una constante dependencia de ella con respecto a su creador, porque allí interviene su saber artístico, pero una vez gestada toma vida propia, una vida de la que el propio creador termina por sorprenderse, con frecuencia.

Ahora bien, no parece sostenible que este proceso sea exclusivo de la protoimagen artística. Algo muy semejante, por ejemplo, ocurre con la protoimagen filosófica. Toda filosofía que sea realmente filosofía, es decir, que no sea una mera repetición histórica de lo que otros han dicho, nace de una intuición básica, fundamental, que no se hace cognoscible sino a través de la forma que le da el filósofo. Si no existe una intuición primera que busca su expresión en el lenguaje filosófico, no existe filosofía posible sino repetición de otra ya dada. Así que en principio hay, posiblemente, un parentesco entre ambas, por lo que la cuestión de la protoimagen merece una mirada más allá de lo poético y de lo artístico.

Al respecto, habría que plantearse en qué medida no estamos circunscribiendo a hechos poéticos, fenómenos que son más amplios. También en textos científicos, en el orden de los conceptos el pensador puede verse sorprendido por haber concebido un concepto, un juicio, una afirmación. De hecho, es muy enigmático el acto de pensar. Eso le ha hecho decir a Mallarmé que todo pensamiento es como tirar dardos. Pensar, asociar unas ideas con otras es un acto que surge en uno sin que uno se lo pueda proponer de antemano; uno puede concentrar la conciencia para ver qué ocurre, pero lo que ocurra está fuera de uno.

Esto es muy importante porque nos hace ver que al fin y al cabo la creación poética o artística puede inscribirse en un marco más amplio de la creatividad humana en general, como puede ser la filosófica o la científica, en ciertas condiciones. Sin embargo, nos parece que la creación poética o artística tiene una característica peculiar y es la identificación necesaria con la forma lingüística que asume. Una afirmación filosófica, si bien está limitada al lenguaje, no es la forma lingüística misma; en cambio, una obra poética se plasma inmediatamente en el lenguaje y no tiene otra forma de cuajarse, como el cuadro se plasma en color y no en sonido

Volviendo al tema del contenido mismo de la protoimagen y en relación con el análisis de texto, la protoimagen tiene un contenido X que no sabemos qué es. Si admitimos un objeto exterior al sujeto, entonces tiene que haber alguna relación, alguna correspondencia entre la protoimagen y ese objeto. Si las facetas de la protoimagen corresponden a escorzos o a conjuntos relacionados de escorzos del objeto, entonces en un momento dado la protoimagen se hace cognoscible como poema. Siguiendo con las hipótesis, todos los aspectos de la protoimagen tienen de alguna manera que estar contenidos en el poema. Llevado esto al análisis de texto, esto implica que el análisis del poema debería contener únicamente los escorzos contenidos en la protoimagen, esto es, tiene que revelar sólo los contenidos de la protoimagen.

Creo que éste es el único fundamento posible del análisis de texto. La protoimagen tiene un conjunto de posibilidades que se deben reflejar en las posibilidades de apreciación del texto a la que corresponde esa protoimagen. Lo que podría dar un atisbo de apoyo a esta trama de hipótesis es, como ya hemos dicho, el hecho de que en el curso de la composición el poeta acepta o rechaza ciertas sugerencias que el lenguaje le impone. Para ejemplificar, vamos a referirnos a un poema de Ungaretti:

Mattino	**Mattino**
M'illumino (una transformación posible sería esta otra) d'inmenso	D'inmensità m'illumina

La métrica es básicamente la misma, pero interesa que en el segundo caso la *a* del primer verso da una especie de golpe de luz que parece corresponder mejor a la idea

de *mattino*, que las oes finales de verso de la primera versión, que es el poema original de Ungaretti. Ahora, es obvio que el poeta sabía lo que hacía, por lo que debía darse cuenta de que las aes finales le daban más claridad, acorde con la idea de *mattino*. Entonces, ¿por qué eligió la primera forma donde las oes dan una idea de pavor, por ejemplo?

Esas oes junto a las úes acentuadas tienen que haber producido en el poeta la intuición de que se correspondían mejor con su protoimagen, no importa que ensordecieran el poema y le quitaran luminosidad.

Esto se observa constantemente en los poemas, sobre todo cuando se conservan los borradores, es decir, hay una especie de dictado interno que unas veces puede estar justificado por un factor superficial y exterior, como puede ser una cacofonía, pero muchas otras no se pueden explicar.

La fenomenología de la creación poética es muy vasta, tiene muchos aspectos y de hecho si uno recorre las diversas opiniones de distintos poetas se va a encontrar, con que si bien es ciertamente muy variada también se va reduciendo a ciertos aspectos muy típicos: por una parte la palabra misma que usa al poeta como un instrumento, como un cristal transparente para que la protoimagen se encarne o por la otra el poeta que lucha para que la protoimagen consiga encarnarse en la expresión poética. Y posiblemente en esta constante lucha, en esta contradicción interna pensante esté el problema de la creación poética.

En este sentido hay una ascesis, una especie de ejercicio ascético con el lenguaje. Decía Schiller una vez: hay poetas que se valen de la lengua alemana y otros de quienes la lengua alemana se vale. Es decir, la misma lengua tiende en ciertos estados afectivos a articularse poéticamente, o sea, en forma rítmica. Creo que el poeta de alguna manera tiene que luchar contra esa tendencia fácil de la lengua a articularse en forma rítmica para encontrar lo que es el ritmo real del objeto dado a través de la protoimagen.

Ese trabajo interior es el que debe hacer el poeta, al punto tal que en última instancia puede decirse que es poeta aquel que es capaz de hacerse fíe1 a la protoimagen, lo que es más difícil de lo que parece precisamente porque hay una especie de facilidad que lleva a que la protoimagen puede desviarse. En síntesis, es la fidelidad a la protoimagen lo que importa en la obra que realiza el poeta.

1

2

XIV

EL POEMA COMO SÍMBOLO HIEROFÁNICO

Comencemos este capítulo resumiendo algunas ideas que esbozamos en el anterior. En este caso lo que puede parecer reiterativo viene a echar claridad en la exposición. Habíamos sostenido que el fenómeno de la protoimagen tiene parentesco con casi todas las actividades de la mente humana, pero con la diferencia de que en el caso de la protoimagen poética, específicamente, no tiene ninguna forma de expresión que no sea el poema mismo, mientras que la intuición filosófica puede expresarse de una manera u otra, sin dejar de ser esa intuición filosófica y sin dejar de encarnarse en algo que la signifique que no sea la intuición filosófica misma; por ejemplo, una determinada intuición filosófica puede expresarse con la monserga kantiana o bien del modo más claro como lo hacen los franceses, pero siempre sigue siendo ella misma. Pero un poema no: la protoimagen se manifiesta en la forma que es ese poema y no puede manifestarse de ninguna otra, porque la alteración de cualquier elemento de la expresión altera la protoimagen misma.

De modo que eso crea una dificultad porque tenemos una especie de paradoja que es ésta: el poema a través de la protoimagen significa algo, es decir, de algún modo la protoimagen remite a una realidad de tipo X, de la cual el poema es la expresión, en el sentido de que es signo de esa realidad a la cual la protoimagen remite. Pero al mismo tiempo se puede sostener con igual validez que el poema se significa únicamente a sí mismo: ahí está la paradoja.

Cómo salir de esta paradoja o de contradicción insoluble, porque o bien el poema es un signo que significa algo o bien se significa a sí mismo y no es realmente un signo sino un autosigno. De modo que tenemos que salir de esta paradoja.

Hay un libro muy hermoso del chileno José Miguel Ibáñez, *La creación poética.*[30] Ibáñez conoce la creación poética por dentro y al mismo tiempo tiene una sólida formación filosófica. En ese texto, él plantea esta cuestión de la paradoja, aunque me parece que el tema no queda resuelto del todo porque se mantiene esa especie de contradicción que puede resumirse como ya hemos dicho y reiteramos: si el poema significa algo, a través de una protoimagen o de lo que fuere, entonces es un signo que se refiere a algo que es, digamos, exterior a él; pero si al mismo tiempo el poema se significa a sí mismo y no tiene otro modo de significarse, ¿cómo conciliar ambas cosas?

La complicación surge porque esto nos lleva a la idea de símbolo. "Símbolo" significa tantas cosas que acaba por significar nada. Etimológicamente "símbolo" es una cosa que se parte en dos pedazos: *sym–bállo*, algo así como *con–jicere,* de donde viene la *conyectura*: una cosa que se tira junto con otra. Pero propiamente *sym-bállo* es algo que se tira junto con otro pero de modo que caiga en dos pedazos separados. Entonces el símbolo es etimológicamente una especie de signo de reconocimiento para que no se hagan estafas, es decir, una marca cualquiera convenida, como por ejemplo un bastoncito en un papel que se parte en dos pedazos y cada uno de los individuos que

[30] Ibáñez Langlois, José Miguel (1964). *La creación poética*. Rialp. Madrid.

firman el contrato se lleva un pedacito; entonces sólo se pueden realizar los términos del contrato cuando cada uno muestra su pedacito y se ve que ambos encajan.

Entonces símbolo son dos pedazos de una cosa que juntas forman una unidad reconocible. De esta acepción de símbolo se puede llegar una buena cantidad de significaciones derivadas. Una primera sería ésta de sentido utilitario, con el valor de una especie de contraseña. Otra puede ser simplemente un signo cualquiera, que es un símbolo en la medida en que hay un significante y un significado donde cada uno remite al otro. También puede ser tomado en un sentido puramente cultural, sobre todo en sentido lingüístico como lo usa Bühler: una representación que sustituye mentalmente a1 objeto; desde este punto de vista es propio del lenguaje humano en tanto que sólo él tiene esa capacidad de representarse los objetos de modo puramente mental y combinarlos mentalmente como si fuesen los símbolos manejables: uno puede decir, por ejemplo, "voy a cambiar los muebles de lugar" y cambiarlos mentalmente sin moverlos en los hechos.

También se hablar de símbolo en el sentido de los lenguajes formales, es decir, con el valor de variables: *a* puede ser cualquiera de los números naturales, por ejemplo. Símbolo también puede ser tomado como una especie de emblema, algo que represente idealmente a algo, por ejemplo la bandera argentina es un símbolo de la Patria.

Pero también puede dársele el sentido de un símbolo religioso, tomando el término "religión" en la significación tan vaga que tiene en la historia de 1as religiones, donde no significa prácticamente nada. Pero para darle un valor que sea asible, digamos que símbolo en este sentido es un objeto de un cierto orden que representa a un objeto de orden superior, es decir, trascendente respecto de ese orden; por ejemplo, un símbolo frecuente en la filosofía es el del sol como representante de Dios.

Después está el símbolo poético, en el sentido que le da la poesía moderna, donde el símbolo es una especie de metáfora para un conjunto de realidades no netamente definidas. Neruda dice en un verso: "Oscura noche y sal desordenada". Esto es un símbolo poético, porque sus significaciones son múltiples, no se puede decir que signifique esto o aquello definidamente, sino que crea una especie de halo, de estela de significaciones a la cual remite la imaginación creativa del receptor.

Pero hay otro concepto de símbolo que es el que nos interesa y quizá nos permita llegar a salvar esta especie de contradicción en el caso de la poesía, en que se significa a sí misma y significa a1 mismo tiempo otra cosa: el símbolo en un sentido esotérico, lamento usar la palabra.

Así comienza Dante la *Vita nova* (de paso noten una cosa: esta prosa de Dante es contemporánea a la de Alfonso el Sabio, pero mientras en Alfonso se encuentra en estado torpe, en Dante es magnífica y posiblemente en italiano es la primera prosa que se instituyó como poética y de valor). Esta obra de Dante tiene un prólogo del cual voy a leer una parte donde cuenta su primer encuentro con Beatriz:

> Nueve veces ya, después de mi nacimiento, era vuelto el cielo de la luz casi al mismo punto en cuanto a su propio giro, cuando a mis ojos apareció por primera vez la gloriosa señora de mi mente la cual fue llamada por muchos Beatriz, que no sabían cómo llamarla.

Beatriz es la que deja a los que la ven con la boca abierta de beatitud y felicidad. La llamaban Beatriz porque no sabían cómo llamarla, es aquella que hace feliz. Esto es, Dante tenía nueve años: el sol había hecho nueve giros.

> Ella había estado tanto tiempo ya en esta vida, que en su tiempo el cielo estrellado [el de las estrellas fijas] se había movido hacia la parte de Oriente, de las doce partes en un grado.

El mundo de las estrellas fijas que se mueven en sentido distinto al de los planetas, a razón de un grado por siglo, de modo que se había movido la duodécima parte de un grado, o sea, la duodécima parte de un siglo que son más o menos nueve años. Entonces Dante aclara y no está mal que lo haga:

> De modo que casi desde el principio de su noveno año se me apareció y yo la vi casi al final de mis nueve años.

Esto es, hablar de los astros para decir que ambos tenían nueve años y Beatriz un poco menos de nueve, parece un poco absurdo, pero no: esa referencia astronómica lo que hace es convertir ese encuentro en un hecho absolutamente cósmico, está medido por la totalidad del cosmos visible, desde el más extremo de los cielos visibles, las estrellas fijas, hasta la esfera central del sistema en el cual la Tierra ocupa el centro.

> En aquel punto digo verazmente que el espíritu de la vida, el cual mora en la secretísima cámara del corazón, comenzó a temblar tan fuertemente que aparecía en los más pequeños vasos sanguíneos de modo horrible.

Esa secretísima cámara es donde dicen los textos sagrados de la India que es la morada del Brahman, de Dios. Entonces dice que cuando apareció Beatriz se le pusieron a temblar los vasos sanguíneos.

> Y dije estas palabras: he aquí un Dios más fuerte que yo.

Dante entonces habla sabiendo que en esa secretísima cámara del corazón mora un dios

> Que viniendo me dominará.

Y alude a las otras formas del alma, el alma racional y el alma nutritiva, que abarcan la totalidad del ser humano en la concepción medieval: el alma vegetativa, propia de los vegetales, cuyas funciones específicas son la nutrición y el crecimiento; el alma sensitiva que corresponde al animal y cuyas funciones son la sensación, la memoria y la movilidad; y el alma racional, que corresponde al ser humano. La concepción es que no se trata de tres almas sino de tres niveles, como se diría en la terminología actual; digamos, el animal tiene un alma sensitiva que no se superpone a la vegetativa de los vegetales; y el hombre no tiene una tercer alma sino un alma cabal, completa, que abarca las otras dos. Aristotélicamente la racional es un alma superior, pero Dante nombra primero a la sensitiva y después a la racional, de modo que a diferencia de Aristóteles en Dante la primacía la tiene el alma sensitiva, tanto que es aquella donde ahí mora un dios. Es decir, aquí hay dos tradiciones que de algún modo se contraponen a cierto nivel y se complementan en otro. Más bien la idea de que el alma fundamental del hombre está en el corazón y no en la cabeza es de tradición islámica, Se encuentra también en la cristiana pero sobre todo en la tradición islámica que Dante conocía. Así que acá, en Dante no es el alma racional la primera y la más importante, sino el alma sensitiva y no en cuanto alma animal sino en cuanto tiene en su centro, en el centro del corazón, la morada misma de Dios.

Entonces lo que dice esa alma, que por otra parte hace estremecerse todo el sistema circulatorio de Dante, "hay un Dios más poderoso que yo que viniendo me dominará". Es justo asociarlo con aquel verso de Quevedo:

Alma que a todo un dios prisión ha sido.

porque como se puede ver sobre todo en el comienzo de la *Vita nova* ese dios que está en el corazón está presidido por el amor.

Ahora bien, en este texto aparte de la transfiguración del encuentro entre dos chicos a suceso cósmico, hay otra cosa y es que el enamoramiento sea a edad tan temprana: nueve años (nueve es un número simbólico en Dante) y sobre todo el efecto que produce en Dante la aparición de Beatriz; no es la aparición de una hermosa joven, sino de un dragón, un monstruo que le sacude todo el aparato circulatorio; lo que es algo absolutamente inverosímil por la edad de los chicos en que ni siquiera el flechazo más agudo puede llegar a tener semejantes efectos. Pero todo se explica si entendemos la aparición de Beatriz como una teofanía, es decir, aquello que es el centro de la idea de lo numinoso en Rudolph Otto, la aparición de lo sagrado[31]. Dondequiera haya un texto en que se hable de la aparición de lo sagrado, se presentan estos caracteres. Basta pensar en la *Bhágavat Gita* en el capítulo en que Kriéna se manifiesta como dios supremo y donde el espectador queda totalmente aplastado por la enorme magnitud de esa cosa totalmente inabarcable. En la *Cábala* hebrea hay momentos de manifestación teofánica en los que el cabalista tiene la revelación de la presencia Dios, durante las cuales el texto dice literalmente "se caga encima"; es decir, el efecto es absolutamente demoledor, aplastante, irresistible, y corresponde exactamente a lo numinoso de Otto.

En concreto, la aparición de Beatriz en este caso tiene un efecto eminentemente numinoso. Comparémoslo con un soneto ultraconocido de la *Vita nova* que está en el capítulo 26 o 27 según las ediciones:

Tanto gentile e tanto onesta pare

Tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia, quand'ella altrui saluta, ch'ogni lingua divien tremando muta, e gli occhi non ardiscon di guardare.	Tan gentil y tan honesta parece mi dueña cuando saluda a los demás, que toda lengua se vuelve temblando muda, y los ojos no se animan a mirarla.
Ella sen va, sentendosi laudare, benignamente d'umiltá vestuta, e par che sia una cosa venuta di cielo in terra a miracol mostrare.	Ella se va, sintiéndose alabar, benignamente vestida de humildad, y parece que sea una cosa venida del cielo a la tierra a mostrar un milagro.
Mostrasi si piacente a chi la mira, che dà per gli occhi una do cezza al core, che intender non la può chi non la prova.	Se muestra tan placiente a quien la mira, que da por los ojos una dulzura al corazón, que no la puede entender quien no la prueba.
E par che de la sua labbia si mova uno spirto soave e pien d'amore	Y parece que de su aspecto se mueve un espíritu suave y lleno de amor

[31] Este símbolo hierofánico de la mujer, tan nítido en Dante, también lo sea posiblemente en la poesía trovadoresca en general. Citando un fragmento anónimo con letra y música de un trovador francés, un historiador francés de la música que ha hecho estas reconstrucciones, dice que uno no sabe realmente si el trovador está hablando de su amada o de la Virgen María. Es decir que dicho texto puede ser entendido en un sentido profano o sagrado, dirigido a la Virgen con la misma actitud que un caballero se dirige a su dama. Precisamente y en relación con la presencia hierofánica de Beatriz, Dante y sus compañeros están realmente en la continuación del movimiento trovadoresco.

che va dicendo a l'anima: sospira. que va diciendo al alma: suspira.

Es uno de los sonetos que llevan a hablar de Dante como si fuera un romántico. Nada de eso. En esta tremenda efusión lírica, esa especie de ternura amorosa compenetra todo el texto, que es un texto de un rigor intelectual impresionante. Si miramos el vocabulario, lo que predomina son verbos relacionados con "mirar", "entender", y no hay una sola alusión a al figura misma de Beatriz, es como si Beatriz no tuviera cuerpo. Incluso hay una organización del soneto de modo que los dos cuartetos manifiestan el efecto externo de Beatriz sobre el contemplador: Beatriz pasa y saluda, es lo único que se ve; el efecto es que la lengua se queda muda, los ojos no se animan a mirarla; entonces ella para no seguir destrozándolo se va.

En cambio, los tercetos están dedicados muy nítidamente al efecto interior: frente al espectador externo, que simplemente queda deslumbrado ante la presencia de Beatriz, está el espectador que es capaz de penetrar de alguna manera en el misterio que trae Beatriz y a ese le entra la imagen por los ojos al corazón y le produce un determinado efecto. Este soneto no hace sino corroborar el carácter de aparición teofánica que tiene Beatriz.

Al respecto, hay un texto de Henri Corbin (un islamólogo y fundamentalmente iranólogo) que se llama *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn'Arabi*, que está en francés y creo que desgraciadamente no se ha traducido al español[32]. Ahí habla de Beatriz y lo cita a Dante pero con motivo de Ibn'Arabi, que es el gran maestro del sufismo tanto de la rama oriental como occidental. Ibn'Arabi tiene un *Diwan*, decir, una colección de poesías donde, según el texto que cita Corbin, cuenta que conoció en La Meca a una joven en la que vio todas las perfecciones posibles y a la cual dedicó sus poemas. Pero, literalmente, Ibn'Arabi dice que era la revelación de la sabiduría divina. Ahora bien, ocurre lo siguiente: Dante pertenecía a una organización seguramente iniciática que se llamaba *los fieles de amor*, que llega hasta el siglo XV y de la cual se conservan documentos desde esa fecha. Esto implica que a diferencia de otros casos de los cuales se pueden formular toda clase de hipótesis esotéricas, hay un testimonio escrito, por lo que "los fieles de amor" se mantienen hasta el siglo XV seguramente esos textos corresponden a la tradición que Dante conocía y manejaba. Y "los fieles de amor" es también el nombre que tiene la organización sufí fundada por Ibn'Arabi dos o tres siglos antes de Dante y que se mantiene hasta la actualidad.

Entonces, Corbin dice con mucho tino que el hecho de que Beatriz fuera un personaje real o no carece de toda importancia frente al valor que tiene como símbolo en una tradición paralela. Bueno, eso es un símbolo, porque sin dejar de ser realmente ella misma es al mismo tiempo la teofanía, la manifestación de la sabiduría divina. No es un emblema: la bandera es una tela que simboliza para la sensibilidad de un pueblo su patria, con todas las connotaciones afectivas, pero en sí misma es simplemente un paño. Pero en el símbolo de que estamos tratando, el mismo objeto que está presente como símbolo se significa a sí mismo porque en lo profundo de él mismo está revelando un hecho teofánico.

En el caso del emblema o de la alegoría, el objeto desaparece para dejar sólo lo representado. En el caso del símbolo esotérico el objeto *es* lo representado mismo. Y entonces esto nos conduce a una idea próxima de lo que dijimos anteriormente: de algún modo la poesía puede ser considerada con ciertas reservas como una especie de teofanía mitigada.

[32]Posteriormente se publicó la versión española en Destino, Barcelona, 1993. [N. del E.]

De modo que si aceptamos que existe un tipo de símbolo en el cual la cosa simbolizada, sin dejar de ser ella misma, encarna, contiene en sí misma el objeto simbolizado, entonces salvamos la contradicción aparente de la poesía que, significando la protoimagen, se significa al mismo tiempo a sí misma, porque si volvemos al símbolo en el sentido que tiene en Dante y en Ibn'Arabi, por ejemplo, es evidente que la sabiduría divina no puede manifestarse de otra manera sino a través de esa figura de mujer, por lo menos para el hombre en cuanto ser humano.

Vamos a un soneto de Petrarca:

Soneto CVIII

In qual parte del cielo, in quale idea	En qué parte del cielo, en qué idea
era l'esempio, onde Natura tolse	estaba el ejemplar de donde Naturaleza tomó
quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse	ese bello rostro gracioso, en el cual ella quiso
mostrar quaggiù quanto lassú potea?	mostrar abajo cuanto ella podía arriba?
Qual ninfa in fonti, in selve mai qual Dea	Qué ninfa en fuentes, en selvas jamás qué Diosa
chiome d'oro si fino all'aura sciolse?	cabellera de oro tan fino soltó el aura?
Quand'un cor tanta in sé virtù accolse?	Cuándo un corazón tantas virudes acogió en sí?
Benché la somma é di mia morte rea.	Aunque la suma de esas virtudes es culpable de mi muerte.
Per divina bellezza indarno mira	Por divina belleza en vano busca
chi g1i occhi di costei giammai non vide,	quien los ojos de ella jamás ha visto
come soavemente ella gli gira.	cuán suavemente ella los revolea.
Non sa com'Amor sana, e com'ande,	No sabe cómo el amor sana y cómo mata,
chi non sa come dolce ella sospira,	quien no sabe cuán dulce ella suspíra,
e come dolce parla, e dolce ride.	o cuán dulce habla, y dulce ríe.

En los dos primeros versos de estos cuartetos Petrarca, que es del siglo XIV, está adelantando la pintura de los siglos XV y XVI: esta imagen de la Ninfa que suelta sus cabellos junto a una fuente podría ser una figura de un pintor renacentista. No sólo anticipa la pintura sino también la música: la musicalidad de su soneto se anticipa a las primeras formas de armonía de la música del renacimiento italiano. La música de los versos de Dante es maravillosa, pero es lineal, melódica, como la música medieval y como era sin perspectiva la pintura medieval. Pero en Petrarca no, la imagen nos anticipa el volumen de la perspectiva renacentista y la armonización de la música del siglo siguiente.

Aquí el símbolo está roto: la mujer sigue siendo tal pero ya no símbolo de una teofanía, es una sombra. Es un símbolo entendido como una cosa que remite a otra y que eventualmente orienta al yo lírico a una perfección moral, como de hecho lo dice. Lo orienta hacia el cielo, tiene toda clase de virtudes espirituales, pero sigue siendo una cosa que está aquí y que remite a una cosa que está allí. Es una especie de escalón muy al modo platónico, entendido al modo renacentista. Por eso, decimos que hay una especie de degradación paulatina del símbolo que pasa de ser teofánico en Dante para convertirse en puro símbolo seudosemiplatónico, como un escalón que lleva hacia una cosa que está más allá, pero que no es esa cosa.

Si damos un paso más, un paso largo, llegamos al romanticismo. Vamos a Goethe. Al final de la segunda parte del *Fausto* nos encontramos con un *Chorus misticus* que finaliza con este canto:

Todo lo transitorio es solo un símbolo.

Lo inalcanzable aquí se hace suceso.
Lo indescriptible aquí es realizado, es dicho.
Lo eterno femenino nos arrastra a lo alto.

Sintéticamente la idea es que lo eterno femenino es lo que salva al hombre. Aquí también aparece la idea de que lo femenino para el enamorado representa lo sacro; pero también aquí está separado, lo mismo que ocurre en Petrarca, porque eso femenino se refleja en todo caso en el personaje de Margarita pero *no es* el personaje de Margarita, que es una pobre chica a la que le pasan una serie de cosas, no se puede comparar en absoluto con la figura de Beatriz ni siquiera con la figura de Laura. Sin embargo, ella representa aquello que no es, aquello a través de lo cual el personaje Fausto llega a salvarse.

Resumiendo, aquí tenemos una reinterpretación romántica de la mujer como lo femenino, como el símbolo de la salvación; en Dante como auténtico símbolo teofánico: la mujer aparece como la encarnación misma de la sabiduría divina; en Petrarca como una entidad idealizada que refleja la idea platónica y que puede servir como una especie de peldaño para elevarse a ese mundo superior; lo tenemos en Goethe también pero más disminuido, porque la figura no tiene la magnitud de Laura y de Beatriz, sino que Margarita es una simple mujercita de pueblo, que representa a aquello femenino que finalmente salva al héroe. Y nos falta un cuarto paso, que es lo que pasa en Leopardi, en este poema:

A Silvia

I Silvia, rimembri ancora	Silvia, ¿recuerdas todavía
quel tempo della tua vita mortale,	aquel tiempo de tu vida mortal,
quando beltà splendea	cuando la beldad esplendía
neg1i occhi tuoi, ridenti e fuggitivi,	en tus ojos, rientes y fugitivos,
e tu, lieta a pensosa, il limitare	y tú, alegre y pensativa, el limen
di gioventú salivi?	de juventud subías?
II Sonavan le quiete	Sonaban las tranquilas
stanze, e le vie dintorno	estancias y las vías en torno
al tuo perpetuo canto,	a tu perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta	mientras, a las obras femeninas atenta,
sedevi, assai contenta	estabas sentada, tan contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.	de ese vago (grato) pervenir que en mente tenías.
Era il maggio odoroso: e tu solevi	Era el mayo fragante: y tú solías
cosí menare il giorno.	así pasar (llevar) el día.
III Io gli studi leggiadri	Yo, los estudios leves
talor lasciando, e le sudate carte,	a veces dejando, y los sudados papeles,
ove il tempo mio primo	donde mi tiempo primero (edad primera)
e di me si spendea la miglior parte,	y de mí se gastaba la mejor parte,
d'in su i veroni del paterno ostello	desde los balcones del paterno albergue
porgea gli orecchi al suon della tua voce	prestaba oído al sonido de tu voz
ed alla man veloce	y a la mano rápida
che percorrea la faticosa tela.	que recorría la fatigosa tela.
Mirava il ciel sereno,	(Ad)miraba el cielo sereno,
le vie dorate e gli orti,	los caminos dorados y los huertos,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.	y de allí el mar de lejos, y de aquí la montaña.
Lingue mortal non dice	Lengua mortal no dice
quel ch'io sentiva in seno.	lo que sentía en mi seno.
IV Che pensieri soavi,	¡Qué pensamientos suaves,

che speranze, che cori, o Silvia mía!	qué esperanzas, qué presentimientos, oh Silvia mía!
Quale allor ci apparia	¡Cómo entonces (se) nos aparecía
la vita umana e il fato!	la vida humana y el destino!
Quando sovviemmi di cotanta speme	Cuando me acuerdo de tanta esperanza
un affetto mi preme	un afecto me oprime
acerbo e sconsolato	amargo y desconsolado
e tornami a doler di mia sventura.	y vuélveme a doler de mi desventura.
O natura, o natura,	Oh naturaleza, oh naturaleza,
perché non rendi poi	¿por qué no entregas después
quel che prometti allor? perché di tanto	aquello que prometes entonces? ¿por qué tanto
inganni i figli tuoi?	engañas a tus hijos?
V Tu pria che l'erbe inaridissi il verno,	Tú, antes que las hierbas agostase el invierno,
da chiuso morbo combatutta e vinta,	de oculto mal combatida y vencida
perivi, o tenerella. E non vedevi	parecías, oh tiernecilla! Y no viste (veías)
il fior degli anni tuoi;	la flor de tus años;
non ti molceva il core	no te derretía el corazón
la dolce lode or delle negre chiome,	la dulce alabanza, ora de los negros cabellos,
or degli sguardi innamorati e schivi;	ora de las miradas enamoradas y esquivas;
né teco le compagne ai dí festivi	ni contigo las compañeras, los días festivos
ragionavan d'amore.	conversaban de amor.
VI Anche peria fra poco	También perecía poco después
la speranza mia dolce: agli anni miei	mi dulce esperanza: a mis años
anche negaro i fati	también negaron los hados
la giovanezza. Ahi come,	la juventud. ¡Ay, cómo,
come passata sei,	cómo has pasado,
cara compagna dell'età mia nova,	cara compañera de mi edad juvenil,
mia lacrimata speme!	mi llorada esperanza!
Questo è quel mondo? questi	¿Éste es el mundo? ¿éstos
i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi	los deleites, el amor, las obras, los sucesos
onde cotanto ragionammo insieme?	de que tanto conversá(ba)mos juntos?
questa la sorte dell'umane genti?	¿ésta es la suerte de las estirpes humanas?
All'apparir del vero	Al aparecer de la verdad,
tu, misera, cadesti: e con la mano	tú, mísera, caíste: y con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda	la fría muerte y una desnuda tumba
mostravi di lontano.	mostrabas desde lejos.

El italiano ha mantenido más que otras lenguas la distinción entre el léxico poético y el corriente y esto se ve en Leopardi, tanto en la morfosintaxis como en el léxico; hay una fidelidad al espíritu clásico de las formas. Eso hace que el objeto, por más proyectado que esté en el yo lírico, alcance una dignidad de arte que no tendría si las palabras fueran triviales, como por ejemplo en el tercer verso *splendea*, en lugar de *splendeva*, en que la caída de la *v* marca una voluntad de estilo poético.

Hagamos algunas observaciones sobre el poema. Hasta la estrofa V la figura femenina es Silvia, pero de pronto en la VI cambia. ¿De qué está hablando? ¿Quién se muere? La dulce esperanza, que refiere a la edad juvenil, o algo así. ¿Y quién esa mano que muestra la fría muerte y una desnuda tumba? Sería entonces la esperanza muerta. Esto es lo que critican los críticos italianos: parecería que hay dos figuras femeninas que dominan el poema: una hasta la estrofa V y de pronto en la VI aparece otra.

Sin embargo, creo que si el lector se entrega al poema no puede menos que identificar la figura de esa muerta con la de Silvia: hay como una exigencia íntima en el poema por la cual las dos figuras se funden en una sola. Esto es lo que críticos muy avisados no vieron sino que han quedado detenidos en que en la primera parte aparece una auténtica figura de mujer y en la VI una mujer alegórica, estableciéndose así una doble imagen. Desde ya que es un hecho perfectamente aceptable que se mezclen

figuras femeninas auténticas con figuras alegóricas, pero la cosa se disipa si aceptamos la lectura inmediata del poema, por la cual esa figura de la esperanza muerta se identifica con la figura de Silvia. Entonces la cosa adopta otro sentido.

¿Silvia es una mujer amada por el yo lírico o no? Hay un poema de Leopardi, *La ricordanze* (La remembranza) en que sí aparece una mujer amada, Merina, a la cual le dice expresamente "tú fuiste mi dulce amor", pero acá no, no hay ningún indicio cierto de que Silvia sea como una mujer amada, en el sentido de una pareja corriente. Aparece más bien como una figura simbólica en la medida en que revela al yo lírico la verdad: la muerte de Silvia en su juventud se le aparece como una revelación de la verdad de la vida y de la naturaleza.

¿Esto tiene algo que ver con lo sacro, como por ejemplo en Beatriz? Si lo relacionamos con lo que venimos diciendo sobre la poesía, lo sacro debe estar presente pero en el caso de Leopardi lo sacro se da en una mente completamente desacralizada; es la diferencia con Dante: allí Beatriz puede ser ella misma un símbolo hierofánico[33] previo, porque Dante es una mentalidad que está abierta a lo sagrado conscientemente, es el dueño absoluto del símbolo hierofánico que hace de Beatriz. En cambio Leopardi, que pertenece a una época en que lo hierofánico está tan mitigado que casi no se lo reconoce (quizá más aun que el siglo XX), es la víctima del símbolo hierofánico, no el dueño; Silvia se le aparece por la fuerza de la poesía misma (no porque el poeta lo quiera) como el símbolo hierofánico del cual no tiene la menor sospecha, está fuera de su horizonte. Se le aparece como la figura hierofánica que le revela al mundo en el aspecto de su horror definitivo, prefigura lo sacro del mundo al nivel de la mentalidad que la época del artista podía asimilar, lo mismo que a Goethe o a Petrarca en su tiempo.

De todos modos, este sentido de lo sacro se nos manifiesta siempre, lo que corrobora la tesis que hemos sostenido de que la poesía aparece como una forma de manifestación teofánica más o menos mitigada, al nivel que la gente puede captar según su tiempo.

Dice Milosz:

> Los poetas de la naturaleza cantan la belleza del mundo sensible, según el antiguo modo sagrado.
> Pero presos de la secreta discordia entre el modo de expresión y el contenido, han inventado, en la noche de su ignorancia un mundo flotante y estéril: el mundo de los símbolos.

Si lo aplicamos a lo que estamos diciendo, Dante está manejando los símbolos en la autenticidad del que los conoce y los domina por dentro, entonces puede manejar el antiguo modo sagrado con toda la plenitud y construir realmente una auténtica hierofanta. Cuando ese mundo de los símbolos sagrados se va oscureciendo, el resultado es el mismo, porque siempre es el antiguo modo sagrado, pero que se ha ido obnubilando en la conciencia del poeta y del receptor. Entonces pasamos del mundo netamente teofánico de Beatriz al mundo platonizante de Laura, al semiplatonizante de Goethe y terminamos en Leopardi en que se manifiesta, por lo menos, con el valor de una hipótesis de trabajo pero que mantiene de modo constante esta aparición teofánica de la poesía. La última aparición es el mundillo chato, sin relieve de la posmoderrnidad.

El mismo Milosz dice en

[33] Por ejemplo, son símbolos hierofánicos los fetiches africanos, también los meteoritos (posiblemente la piedra negra de La Meca sea un meteorito con valor hierofánico, esto es, una experiencia numinosa para los árabes preislámicos que se mantiene para los actuales). Una de las formas en que se manifiesta el símbolo teofánico es el caso de la mujer en las iniciaciones caballerescas.

Cántico del conocimiento

4. Los otros, los ladrones de dolor y de alegría, de ciencia y de amor, nada entenderán de todo esto.
5. Para entenderlo es necesario conocer los objetos designados por ciertas palabras esenciales,
6. como pan, sal, sangre, sol, tierra, agua, luz, tinieblas, así como por todos los nombres de metal.
…….
10. El poder de nombrar objetos sensibles absolutamente impenetrables al ser espiritual.
11. nos viene del conocimiento de los arquetipos que, siendo de la naturaleza de nuestro espíritu, están como él situados en la conciencia del huevo solar.

Esos valores son los que de algún modo la poesía trata de mantener y son los que algunos tratan de destruir: achatar todo a nivel de los puros nombres, que no significan nada más allá de ser nombres.

XV

EL POEMA COMO ARQUETIPO REVELADO

En los textos resultantes de la escritura, puede y suele ocurrir que una determinada protoimagen desaparezca o se diluya, y que se convierta en algo simplemente ilegible o que aleje de aquella protoimagen que está en el poeta en el momento de originar el texto. Un caso, puramente técnico, es cuando estamos ante inhabilidades expresivas del poeta. Otro, puede remitir a una intencionalidad consciente, por la cual la elaboración misma del texto no se corresponde exactamente con el contenido de la protoimagen sino que hay una especie de violencia (incluso en el buen sentido) impuesta por el poeta al material que está elaborando. También puede ser el azar del lenguaje, como el caso de la rima, que puede conducirnos a una modificación de los datos representativos. Un joven poeta, personaje de Huxley, le comenta a otro que está enamorado de la palabra "carminativo" y la quiere usar, hasta que la busca en un diccionario y se da cuenta que quiere decir "antiflatulento": el azar del lenguaje interviene, aquí, para frustrar lo que habría sido una posibilidad poética.

Finalmente (es un modo de decir) también se puede presentar la resignación o el cansancio: todos los poetas conocen la experiencia de que nunca se termina de escribir el poema, por lo que en un punto hay que decir "se acabó", como en *El poema* de J.R.Jiménez que vimos antes. Esta experiencia cotidiana se correlaciona con el hecho de que por lo menos el núcleo de la protoimagen parecería contener las propiedades del

misterio, del ser indefinidamente penetrable e indefinidamente inexhaustible: uno siempre puede seguir captando la protoimagen y elaborarla pero jamás agotarla.

Con esto estamos entrando en una ampliación de lo propuesto, más que al concepto de la protoimagen al concepto de la creación poética, al incorporar la intervención de los factores contingentes, lo que hace menos monolítica a la protoimagen y mucho más flexible, contingente y hasta fluctuante. De todos modos, lo que queda en pie es el núcleo duro mismo de la protoimagen.

En el sentido de lo que venimos diciendo, la palabra auténticametne poética, siempre es verdadera, en tanto nos corrobora el núcleo de la protoimagen y, consecuentemente, sería inaceptable si no estuviera acorde con él. El núcleo actúa como un contralor de verdad a través de una especie de conocimiento intuitivo que nos dice cuándo concordamos con él o no. Se podría relacionar con esto un verso de Valery: "el primer verso lo dan los dioses", como aludiendo a una fuerza que al poeta lo pone frente al núcleo mismo a veces muy a su pesar y en contra de sus propias convicciones. Por ejemplo, los poetas rusos de la revolución son declaradamente ateos y sin embargo en su poesía se manifiesta lo religioso de una forma absolutamente patente, en contra de toda posición ideológica. Es impresionante esta objetividad que el texto impone frente a la voluntad operativa de quien lo construye. Es que, el núcleo tiende a oponer la mayor resistencia posible, frente a una periferia altamente modificable en una serie de valencias representacionales.

Lo que se capta en ese núcleo es la inspiración, es decir, lo que dicta la Musa como se toma en los textos griegos, sobre todo en los arcaicos (Homero, Hesíodo, Píndaro), como una fuerza exterior que insufla la palabra y el poeta la asume. Esto me lleva a proponer el término *arquetipo* para referenciarnos a ese núcleo así concebido

Si relacionamos ahora esto con lo dicho en el capítulo anterior, el núcleo es una manifestación teofánica y la interpretación de lo obra consistiría en actualizar esa manifestación teofánica presente en la obra, sea en el núcleo, sea en su periferia. Esas manifestaciones teofánicas participan de la naturaleza del misterio, esto es, son indefinidamente penetrables y son inagotables como escorzos de un arquetipo (no el arquetipo mismo), cada uno de ellos objetivo y verdadero en su perspectiva, aunque parcial.

Un modelo característico de este tipo de cosas se encuentra en ese género de novelas, como por ejemplo en *Gambito de caballo* de Faulkner, en el que un mismo hecho está visto a través de la mirada de diversos personajes: todas son visiones posibles y no se puede sostener que ninguna de ellas sea absolutamente cierta o equivocada.

Si aceptamos esto como hipótesis tenemos dos consecuencias: una, que toda interpretación válida es relativa pero, al mismo tiempo, objetiva. El criterio de interpretación válido es puramente empírico: su principio básico es que cada afirmación que se haga debe estar fundamentada en un dato observable del texto.

Esto trae sus consecuencias con respecto al análisis de texto. En principio se descarta todo tipo de análisis impresionista puesto en vigencia por la crítica romántica (un aspecto de la crítica romántica es la anecdótica y la otra la impresionística). Luego, de ahí en adelante, las escuelas modernas han renunciado a estas críticas impresionistas para atenerse al formalismo del texto, del que ya hemos mostrado su insuficiencia, pues una vez que hemos organizado el conjunto de detalles formales que constituyen la armazón del texto, no por ello tenemos un acercamiento al texto mismo; no obstante, me parece que hay una justificación del formalismo en la medida en que estas posturas sí exigen que cada afirmación que se haga sobre el texto esté refrendada por un dato

objetivo del texto. En esas condiciones el análisis crítico acumula, ordena, organiza el conjunto de observaciones que, sobre la base de un saber técnico suficiente, le permite dar a la obra una interpretación razonablemente válida y que tiene los rasgos de lo que estamos diciendo: es relativa y es objetiva al mismo tiempo.

Así como en la teoría científica se acepta que es el punto de vista el que crea el objeto de estudio y que la percepción del objeto está determinado por una cierta concepción de la realidad que depende de la posición cultural del sujeto y del momento histórico, también en el análisis de la obra hay que admitir una especie de intersubjetividad cultural, es decir, la percepción de la obra incluye un coeficiente de subjetividad o intersubjetividad dentro de la cultura, pero aun así tenemos que reconocer que la interpretación de la obra de arte participa de un alto grado de objetividad en la medida en que se basa en datos que son tan objetivos, entre comillas, como lo son los datos en que se puede basar un físico para describir el comportamiento de un objeto.

Esto nos lleva a una advertencia y a una actitud prudente con respecto a una interpretación sumamente racionalizante por la cual se trata de encontrar en las expresiones del texto cualquier tipo de anclaje con la realidad de una experiencia inmediata. Cuando hacemos análisis de texto, yo digo: háganle caso a lo que dice el poeta, crean lo que dice el poeta, no vayan a buscar otra cosa. Lo primero que tenemos que hacer es acercarnos a aquello mismo que la obra está diciendo y aceptarlo como aquello que dice, y después ver qué pasa en otros planos. Pero en principio hay un acercamiento a la obra misma. La obra, en cuanto tal, nunca miente y es falso que la obra literaria sea ajena a los valores de verdad. Si hay algo que esté comprometido con la verdad y del modo más radical, es precisamente la obra de arte. De ahí la sacralidad de la palabra porque la palabra es portadora de la verdad, no por otra cosa.

A propósito de la protoimagen y del arquetipo, veamos este poema de Borges.

Baltasar Gracián

Laberintos, retruécanos, emblemas,
helada y laboriosa nadería,
fue para este jesuita la poesía,
reducida por él a estratagemas.

No hubo música en su alma; sólo un vano
herbario de metáforas y argucias
y la veneración de las astucias
y el desdén de lo humano y sobrehumano.

No lo movió la antigua voz de Homero
ni esa, de plata y luna, de Virgilio;
no vio al fatal Edipo en el exilio
ni a Cristo que se muere en un madero.

A las claras estrellas orientales
que palidecen en la vasta aurora,
apodó con palabra pecadora
gallinas de los campos celestiales.

Tan ignorante del amor divino
como del otro que en las bocas arde,
lo sorprendió la Pálida una tarde

leyendo las estrofas del Marino.

Su destino ulterior no está en la historia;
librado a las mudanzas de la impura
tumba el polvo que ayer fue su figura,
el alma de Gracián entró en la gloria.

¿Qué habrá sentido al contemplar de frente
los Arquetipos y los Esplendores?
Quizá lloró y se dijo: Vanamente
busqué alimento en sombras y en errores.

¿Qué sucedió cuando el inexorable
sol de Dios, La Verdad, mostró su fuego?
Quizá la luz de Dios lo dejó ciego
en mitad de la gloria interminable.

Sé de otra conclusión. Dado a sus temas
minúsculos, Gracián no vio la gloria
y sigue revolviendo[34] en la memoria
laberintos, retruécanos y emblemas.

Algunas observaciones:

- *No hubo música en su alma*: terrible afirmación sobre todo en Borges que era tan impermeable él mismo a la música como arte; afirmación sumamente riesgosa de un poeta acerca de otro.
- *Gallinas de los campos celestiales*[35]: creo que este verso debe haber sido el pecado capital de Gracián.
- *¿Qué habrá sentido al contemplar de frente/ los Arquetipos y los Esplendores?*: aparece de pronto en el poema una pregunta retórica muy extraña en Borges.
- *Y sigue revolviendo en la memoria laberintos, retruécanos y emblemas*: es una de las cosas más terribles que pueden decirse sobre un autor.
- *¿Qué habrá sentido*…? : es un verso muy extraño que se reitera en el final del poema *Everness*: "Sólo del otro lado del ocaso/ verás los Arquetipos y los Esplendores". Es una referencia muy curiosa en él como en Leopardi el verso "Silvia, aun recuerdas aquel tiempo de tu vida mortal". Son extraños no pensando en el yo lírico sino en el poeta que lo escribió, pues si había alguien que no tenía esperanza de vida póstuma era Leopardi; si hay alguien de quien puede esperarse cierto gnosticismo sobre arquetipos y esplendores, es Borges, no como poeta sino como la persona Borges. Y en su poema está dicho de una manera tan entrañable que no se puede aventurar algo así como que se trata de una figura literaria.

En Borges, ¿por qué esas líneas tan especiales que parecen apuntar a una especie de convicción personal que está más allá de lo que él como hombre naturalmente

[34] En su *Obra poética*; Buenos Aires, Emecé, 2010, dice "resolviendo". En una versión recitada por el propio Borges, dice "revolviendo". Hemos optado por esta segunda forma. [N. del E.]
[35] A la gran multitud de astros lucientes,/ gallinas de los campos celestiales,/ presidió gallo el boquirubio Febo/ entre los pollos de tindario huevo. (Baltasar Gracián, *Selvas del año, Entrada del estío*) [N. del E.]

expresa? Eso es lo que me llama más la atención. Creo que tiene que ver con lo que dijo en un reportaje periodístico, que cuando él escribía se olvidaba de lo que pensaba.

Antes ya hemos dicho que el poeta no puede mentir, que siempre es fiel y dice la verdad. Es una afirmación llamativa. Los políticos en general no mienten, se mienten. Es muy difícil para un ser humano mentir deliberadamente; si no es un mitómano o no esta en una situación límite. Parece que en general, la mentira, por lo menos en cosas importantes, es naturalmente rechazada por el ser humano. El mismo Yago, que en el *Otelo* es algo así como la encarnación del mal absoluto, gratuito, en un momento dado tiene necesidad de justificar sus acciones injustificables por unos supuestos que el texto mismo muestra que no existen. Incluso en el caso de las persecuciones más aberrantes, como las raciales o religiosas, siempre se busca un fundamento racional, un presupuesto racional a partir del cual se arma un discurso que partiendo de una o unas premisas falsas se construye un hecho como verdadero; es por eso que se puede llegar a matar. Es una racionalización.

Por eso yo decía que el poeta es alguien que no puede realizar este tipo de mentiras, debe haber algo que se subleva en él, supongo. Zimmer, en *Filosofías de la India*[36] dedica un capítulo al valor de la verdad: es un puente; de algún modo la verdad profundamente vivida y sentida tiene un poder salvador incontrastable; creo que es este tipo de verdad en la que anda el poeta.

Entonces, la cuestión es ésta: cuando Borges habla de *esplendores* y *arquetipos*, si la interpretación que le estamos dando es cierta, está refiriéndose a algo de lo que realmente ha tenido la impresión poética. Qué es ese algo, él lo llama arquetipos. Entonces la idea es que de algún modo la poesía es al fin y al cabo una forma de revelación de los arquetipos, como de algún modo también la filosofía lo es. Hay que leer ciertas páginas encendidas de Maritain, por ejemplo, que es un hombre que ha vivido la filosof1a como puede vivirla un auténtico filosofo, para darse cuenta hasta qué punto esa especie de deslumbramiento ante los arquetipos, como diría Borges, es una realidad en auténticos filósofos, como Gilson, o posiblemente Hegel. Sin embargo, es una cosa enteramente distinta.

Se impone una diferenciación conceptual en esto de los arquetipos. También en psicología se habla de arquetipos, de modo puntual lo hace Jung, pero sus arquetipos no son los de los poetas. Los arquetipos de los poetas son las ideas platónicas, agudamente hablando los modelos divinos de las cosas.

Ahora, ¿son los poetas los que no pueden mentir o es la poesía la que no puede mentirse? Pero ¿qué es la poesía sin los poetas? Hay una cosa sumamente notable; cuando uno quiere saber qué pasa en un país lo primero que tiene que hacer es consultar a un poeta. Hay una anécdota; cuando Martha Salotti se encontró con Gabriela Mistral, después del suicidio de Alfonsina y de Lugones, escandalizada le gritó casi: "¿Qué hacéis vosotros, que matáis vuestros poetas?" Cuando yo quise saber qué pasaba en Cuba leí el libro de Cardenal y me enteré de lo que ocurría muchísimo mejor que leyendo estudios sociológicos de un lado o del otro, pues a pesar de ser partidario del régimen cubano, no puede dejar de decir lo que vio, aunque esto condene una parte de lo que él mismo está tratando de defender. Por eso decía antes que la sacralidad de la palabra, si se conserva en alguien, es en los poetas, mucho más que en los sacerdotes posiblemente, de un modo consciente por lo menos.

Ahora bien, recogiendo las observaciones que me han hecho, creo que podríamos afirmarlo, mejor, de este modo: los textos no mienten, en lugar de decir que los poetas no mienten. Es posible que el poeta mienta hasta escribir el texto pero el texto no

[36] Zimmer, Heinrich (1965). *Filosofías de la India.* Eudeba, Buenos Aires.

miente. La protoimagen es exigente con respecto al poeta, no le permite que se mienta con respecto a esa protoimagen. No me extraña que un poeta se negara a dar su sangre por lo que dijo; es posible que Hesíodo se negara a dar su sangre por lo que la Musa le dictó, pero sin embargo tiene la seguridad de que lo que la Musa le dictó es así y no tiene ninguna duda.

Entonces, ¿quién es el que no miente? Finalmente la que no miente es la Verdad, fíjense que estamos diciendo que los arquetipos se revelan a través de la poesía y que los arquetipos son la Verdad misma. De modo que estamos llegando a una conclusión bastante razonable aceptando que son los arquetipos los que se revelan. Pero, ¿qué quiere decir que se revelan los arquetipos? Por lo pronto significa dar a la obra poética una estructura auténtica de símbolo teofánico, es decir, que la poesía no es otra cosa que aquello que dice porque aquello que dice es aquel arquetipo que ella misma revela en su decir, no hay un signo separado de un significado portado por ese signo; por eso habíamos traído a colación la comparación con las imágenes femeninas como formas típicas del símbolo con valor teofánico.

También habíamos señalado que los arquetipos se revelan de alguna manera en el filósofo. Las formas tradicionales, habituales, en que en todos los manuales se habla de los arquetipos en relación con el filósofo es la del arquetipo como idea exenta de materia. La idea platónica, el eidos, no importa que esté en un lugar supraceleste como quería Platón y que se refleje en cada uno de los objetos singulares del universo y tampoco importa que el eidos exista de una manera equis y se distribuya en cada uno de los seres existentes como quería Aristóteles. El hecho es que en todos los casos, el arquetipo o idea platónica o eidos es una realidad en sí misma que está de algún modo presente en cada una de las realidades empíricas.

Entonces, para el filosofo la presentación del arquetipo, que es idéntico al concepto del conocimiento de la cosa, se produce por un despojamiento del elemento material a través de la acción del intelecto: el intelecto agente actúa como una luz, como rayos radiográficos que a través de las cosas sensibles dejan ver la figura de la idea platónica, del eidos, que está en el interior, en el ser mismo de las cosas; así el intelecto agente es una especie de luz que permite por transparencia vislumbrar la presencia del eidos; el intelecto paciente extrae esa imagen, la limpia de todas las irreverencias materiales, con lo cual se le hace presente el conocimiento del arquetipo puro. Esto es lo que realiza el filósofo: por medio del doble trabajo del intelecto agente-paciente despoja a los objetos de su materia individualizadora y los reduce a los arquetipos, con lo que se produce una contemplación de las esencias, de la perfección, ese deslumbramiento de contemplaciones que deja estupefacto a Maritain.

Sin embargo, se ha observado que por el contrario en la poesía el universal se da en el singular; inclusive Maritain hipotetiza que existe un momento anterior aun a la formación del concepto y de la imagen, una especie de cono o de punta de la mente, digamos de la razón, en el cual se da la iluminación de la verdad del objeto y sólo después en un segundo instante se va produciendo esa separación entre la sensación, la imagen y el concepto. Entonces según Maritain sería en ese lugar, en ese punto sintético de la inteligencia en que aún no se ha producido la separación de los tres aspectos del ser (la sensación, la imagen y el concepto) donde se produce la intuición poética del objeto.

No es el único que dice esto, sólo que Maritain está llevado por una determinada concepción de las cosas e insiste en hablar de un carácter emocional de este momento de conocimiento del ser. Es una emoción que conoce, lo que en los términos mismos de la filosofía de Maritain (es un neotomista) carece de sentido absolutamente: si es

emoción no es conocimiento. De modo que algo falla, algo que ha visto pero que no ha podido aclarar, pero de todos modos es un esfuerzo meritorio en un filósofo de esta tendencia.

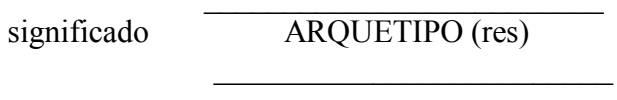
Esto es un rasgo que se ha señalado muy a menudo (Heidegger y todos los filósofos que lo siguen), es decir, que la poesía revela al ser pero en su singularidad. De hecho, seguir por este camino significa adoptar un punto de vista tradicional, que está totalmente fuera de lo que sostienen las corrientes del pensamiento filosófico desde el siglo XVIII hasta acá; posiblemente si seguimos por este camino llegaremos a algunas conclusiones.

Coloquémonos en la posición de los realistas antiguos y medievales, es decir, de los que aceptaban la idea platónica, no importa que fuera concebida como en Platón una realidad supraceleste o como en Aristóteles únicamente en las cosas mismas, ya que de todos modos de hecho en cada objeto que miramos está el arquetipo ahí presente. Decía León Bloy alguna vez: "El paraíso no está más allá, está acá, sólo que no lo vemos". Pasa lo mismo con los arquetipos: no están allá, están acá, presentes, actuando, dando su realidad a aquello que estamos viendo; sólo que es muy difícil para uno aceptar esa tremenda presencialidad de lo metafísico en aquello que es lo más transitorio y efímero, es decir, es muy difícil romper esa imagen de espacialidad entre lo inmanente y lo trascendente, y mientras esa barrera espacial no se rompa jamás vamos a tener un atisbo de aquello que podemos llamar la realidad y, por lo tanto, de la realidad poética. Analizada la cosa desde este ángulo, podemos decir que la realidad poética consiste en hacer ver el paraíso en la tierra, o en hacer ver el arquetipo en ese objeto transitorio que está ahí en ese momento manifestándose. Como habíamos dicho, posiblemente la poesía sea una especie de catarsis mitigada y del mismo modo también sea posiblemente una forma mitigada de hacer presente a la gente la presencialidad del arquetipo en las cosas visibles y sensibles. Tal vez sea éste el valor último y final de la poesía.

La cuestión es encontrar un modelo en que eso se haga de algún modo presente y el modelo que más posibilidades parece tener es ése: considerar que en la percepción poética lo que se capta es el arquetipo en el objeto mismo, por eso Jalfen y otros (filósofos y poetas) hablan de que en la poesía se capta el objeto, el ente en su estado naciente: cuando el ente está en el acto de nacer como recién creado, ahí aparece netamente el arquetipo como eclosión y después se va pudriendo con todas las contingencias temporales. Es como el nacimiento de Afrodita del mar, ese nacimiento absoluto pintado por Boticelli; esa captación sea posiblemente lo que capte la poesía para el contemplador o el oyente que es capaz de seguirla en cada momento. Insisto, posiblemente sea ése el auténtico y real valor de la poesía.

Esto explicaría el carácter de signo teofánico que tiene la poesía, aunque sea mitigado; por eso decíamos que el poema no es otra cosa que aquello que significa, el poema mismo es el arquetipo revelado a través de la palabra y además permite posiblemente dar cuenta de esa enigmática definición de la belleza que preocupaba tanto al personaje de Joyce: *splendor formae*, el esplendor de la forma. La parte final del *Retrato del artista adolescente* y buena parte del *Ulises* están destinados al comentario de esa frase: "La belleza es el esplendor de la forma".

En un gráfico, lo podríamos presentar así:



siginificante VOX POÉTICA (verbum)

Si admitimos que la poesía sea un símbolo teofánico, entonces el significante sería la vox poética y el significado ese arquetipo. Pero para que este arquetipo esté contenido de la mejor manera posible en la vox poética, ésta tiene que ser bella, tiene que tener rasgos de la belleza física sensible, ritmo por ejemplo. Posiblemente por eso (estamos especulando, pero los modelos son siempre especulativos) un verso que se da deslumbrantemente en una lengua cuando se traslada a otra se destruye, porque ha perdido el sustento de belleza necesario para que el arquetipo se revele en su esplendor. Hay un verso maravilloso de Dante:

come nei plenilunii sereni
Trivia ride tra le ninfe eterne

Es un verso tan maravilloso que no es posible decirlo de un modo tan flojo como sería la traducción:

como en los plenilunios serenos
Trivia ríe entre las ninfas eternas

No hay equivalente a esto en otra lengua: el verso se dice así, como lo concibió el poeta, o se destruye. Lo mismo que el nacimiento de Venus, no podría ser de otra manera sino pintado así. La belleza que tiene en el momento de nacer la dan dos elementos: todavía los pies no están apoyados y la mirada no está centrada en persona alguna.

Trasponer una sílaba destruye la belleza intrínseca del verso y destruye, por lo tanto, la idea. Hay un caso muy extremo, del que se valieron en la década del 20 los teóricos de la poesía pura. En *Fedra* de Racine, un verso refiriéndose a Fedra dice:

la fille de Minos et de Parsiphaé

En español:

la hija de Minos y Parsifae

no dice nada , en cambio en francés la sugerencia de esos términos que en esa lengua son muy exóticos y la sugerencia del hiato hacen que se lo haya considerado por los años veinte un modelo de belleza perfecta, un momento en que el poema alcanza un punto de belleza como el engarce de una joya. Por eso el verso se deforma de un modo tan tremendo cuando se altera su ritmo.

Si estamos de acuerdo con esto, la belleza está en la *res* sino en el *verbum*, en el significante de Saussure, pero esta belleza refleja a su vez la belleza de aquello que viene simbolizado, que la requiere y la necesita. Y esto nos lleva a una consideración sobre la poesía lírica.

No se ha insistido bastante en la concentración del objeto como singular. En realidad hablar del arquetipo de un caballo, de un hombre…, es demasiado tradicional. En el siglo XIII Juan Duns Scoto sostenía que existían esencias singulares frente a la concepción aristotélica de que las esencias son comunes: afirmaba que cada ente existente tenía su esencia propia. Eso responde a una impresión profundísima. Al respecto tengo que traer una idea: ¿qué pasa con el ser humano en Meister Eckhart?

Hay un yo que es algo así como una especie de yo transempírico que (lo voy a decir con mis palabras) es el yo que se ha elegido. Según esto, no es verdad como dice Sartre que haya sido arrojado al mundo porque sí, en un azar. Yo he querido nacer y hacer en este momento lo que estoy haciendo. Sólo que no es el yo empírico, es esa idea de mí que está en la mente de Dios o en el mundo supraceleste de Platón que ha tomado la decisión, el querer que se identifica al mismo tiempo con el querer divino. Hay esa identidad profunda que es la que elige su destino, aunque no sea el yo empírico. En Sartre es un yo de opción, se va formando; en cambio en la metafísica tradicional el yo está formado de entrada, es algo dado que se va desarrollando, pero que se elige en el comienzo.

En *El libro tibetano de los muertos* se dice muy claramente: el que acaba de morir ve a su futuro padre y su futura madre en acto de cópula y él elige, y eligiendo entra en la vulva de la madre, esto es, él elige su nacimiento y cuando nace no lo sabe, más o menos como en Platón. El sujeto pasa por el Leteo, se olvida todo pero mantiene lo que los hindúes llamarían el *karma*. Todos esos antiguos mitos por algo lo decían.

Entonces, el arquetipo de alguna manera no se da realmente sino en su reflejo singular individualizado en la materia, que es lo que Juan Duns Scoto llamaba la esencia del objeto singular y por eso posiblemente la poesía tenga ese fuerte arraigo en lo concreto y al mismo tiempo esa universalidad que la filosofía misma no posee, aunque la filosofía tenga otra universalidad: yo diría que los filósofos se basan en lo general para captar lo universal y desdeñan lo individual, tomando lo individual más bien en el sentido de lo delimitado por la materia y, por lo tanto, individualizado, no particularizado.

Una observación sobre la condición de poeta. Alguien me ha dicho que si la Musa dicta la poesía y la poesía es lo único que cuenta, el poeta sólo ha sido un vínculo, una herramienta. Como lo hemos citado antes, ha dicho Jung: "El poeta produce el poema como la flor da el perfume". Lo mismo decía Hegel del filósofo: “El hombre condenado por Dios a ser filósofo" Pues, hay unos infelices que viven en este mundo (como decía papá Homero en la *Iliada*: "Porque no hay seres más infelices que el hombre de los que viven y se arrastran sobre la faz de la tierra"), que nacen de una gota de esperma como se lee en el *Corán*, o que son "son un saco de estiércol" como afirma San Bernardo que, sin embargo, son capaces de revelar a otros lo sagrado, los enormes y divinos arquetipos. También ser poeta es un destino como el filósofo de Hegel. El poeta cumple de algún modo su misión y lo único que hay que pedirle es que sea fiel a esa misión que le es dada. Por eso tenía razón Eliot cuando sostenía que después de los veintiún años uno sabe si va a ser o no poeta.

Otra observación que se ha hecho sobre el poeta, es que desde el punto de vista conceptual racional es un loco, debido a los criterios no racionales que él tiene que utilizar para llegar a las esencias. Eso se corresponde con lo que decía Platón. Hay un breve diálogo de los primeros tiempos, el *Ion*, en el que Sócrates muestra a Ion, que es un rapsoda especializado en Homero, que puede hablar de todo pero no sabe nada. Este diálogo siempre ha sido entendido como una crítica negativa al poeta, pero Platón insiste en algo importante: para que el rapsoda pueda explicar a Homero y entusiasmarse, ya que no es por un conocimiento racional tiene que ser por inspiración divina; hay una especie de delirio divino que posee a Homero y al rapsoda que lo interpreta. Estas interpretaciones positivas son nuevas en los estudios platónicos y también están presentes en *Hipias, el mayor.*

Es prudente cerrar lo comentado con esta doble idea: primero, podemos aceptar como modelo que de algún modo la visión poética es una visión arquetípica, teofánica

en el sentido de que el objeto poético es un símbolo teofánico mitigado, en el cual el significado es el símbolo mismo; y segundo, que ese significado es el arquetipo en su concreta y desnuda esencial pureza originaria en el punto en que el arquetipo desciende al mundo temporal y ahí se encarna, y en ese punto es donde posiblemente el poeta es capaz de alcanzar su captación.

XVI

EL POEMA COMO RESPLANDOR DE LA FORMA

Habíamos terminado el punto anterior sosteniendo que de algún modo el lenguaje poético revela esa cosa absolutamente inefable que es el arquetipo universal, en ese momento único en el cual desciende al mundo temporal para encarnarse en la materia. Es en ese instante, ahí, donde ese arquetipo es al mismo tiempo universal y singular; en ese punto, ahí, es donde la poesía capta al objeto. Era esto finalmente lo que trataba de decir desde el principio.

Ahora, si esto es así lo que no queda claro y merece una reflexión es sobre qué pasa cuando la poesía misma asume un contenido abstracto, es decir, cuando el poema mismo expone una tesis filosófica. En estos textos pueden ocurrir dos cosas: que la tesis filosófica esté fuertemente incorporada a elementos sensibles o no. Si lo está es más fácil de resolver la cuestión, pero el problema se presenta cuando no está incorporada a esos elementos sensibles sino que se trata de una tesis expuesta en su más absoluta desnudez, como ocurre en Dante, en quien hay muchos pasajes que Crocce considera que no son poesía, como en los tercetos en que expone una determinada teoría cosmológica o filosófica. Otra cuestión afín se plantea cuando un texto deliberadamente no dice nada, como en la poesía dadaísta, por ejemplo. Sobre esto volveremos un poco más adelante al hablar de un tema al que nos estamos acercando: “el lenguaje poético y la representación del objeto”.

1 Hay una curiosa afirmación que dice que toda poesía es en última instancia lírica. Los alemanes suelen decir eso; inclusive se ha sostenido que una poesía de otro género (la épica, la dramática….) se hace verdaderamente una obra poética en la medida en que tiene un elemento lírico.

Paralelamente, hay una cuestión especulativa con respecto a la jerarquización ideal de las artes. Según una concepción, la poesía ocuparía el lugar supremo; según otras ese lugar le correspondería a la música o a la danza; son los casos que conozco e ignoro que se haya atribuido a ninguna otra arte ese carácter supremo de ser lo artístico por naturaleza; creo que es un punto que merece discutirse.

Rabindranath Tagore (pronúnciese /tágor/ no /tagóre/) decía que "la danza es la contemplación extática en el centro inmóvil del movimiento". También lo dice Eliot que lo toma de Tagore. Esto ubicaría evidentemente a la danza como el arte central. Al mismo tiempo otros hablan de la música como el arte supremo en el sentido de que no tiene los elementos conceptuales que son propios del lenguaje.

En cambio Heidegger considera que la poesía lírica es el arte por excelencia. Ahora, ¿qué es lo que tiene la poesía lírica de lírico? En primer lugar el ritmo, es decir, comparte con la música el carácter esencialmente rítmico; esto nos lleva a preguntarnos por qué el ritmo es artístico o, de otro modo, por qué la música es un arte.

Habría que volver a investigar con mucha paciencia y seriedad los pocos documentos que quedan sobre el modo como los antiguos interpretaban los ritmos musicales. En la India a los diversos modos musicales se les atribuye a cada uno un cierto valor antropológico o psicológico, lo mismo que hacían los antiguos. Y Platón insiste particularmente (más en *Las leyes* que en *La república*) en que los ciudadanos tienen que ser educados en determinados ritmos adecuados a los estados de ánimo que son deseables en ellos.

Por otra parte es llamativo que los ritmos litúrgicos hayan sido heredados directamente de los griegos; hasta el canto gregoriano es una adaptación de San Gregorio Magno de los modos litúrgicos precristianos. Inclusive la 7a. aumentada de la música litúrgica se llamaba "el Diablo en la música" y era absolutamente rechazada; es

decir, el canto admite toda clase de combinaciones modales y de intervalos, pero la 7a. aumentada estaba absolutamente rechazada.

Hay tiempo y ritmo en la danza, en la música, en la literatura. Son elementos comunes a las artes y de los que nosotros no nos podemos sustraer. Pero que sean comunes no nos impide intentar una jerarquización tomando como punto de referencia un estado de pureza ideal.

Como una aclaración colateral: siempre que se habla de arte se tiende a olvidar que el concepto de arte es muy reciente; lo que hay clásicamente son artesanías no artes. El cuadro, por ejemplo, está hecho para adornar paredes. Lo mismo pasa con las esculturas. Que sean necesidad de expresión de un sujeto es una cuestión de segundo orden, que vale para él o para sus allegados. La cuestión de fondo es que la función del arte es ornamental entendiendo la ornamentación como la presencia del símbolo puro en el objeto de uso. En este sentido es adorno: tradicionalmente la pintura y la escultura tienen sentido dentro de la arquitectura, así como la poesía tiene sentido dentro de la fiesta.

En este punto de la reflexión podemos decir, entonces, que el ritmo no es característica exclusiva de la poesía sino de toda arte y que el ritmo puro es el elemento constitutivo básico de la jerarquización de las artes. Parecería entonces que lo que tienen en común es eso que llamamos lírico, aunque todavía no hayamos precisado bien qué es.

Pero no hay ritmo sin tiempo; visualmente hay un movimiento del ojo y ese movimiento determina el ritmo de la línea en la pintura, en la escultura. Estaba pensando en la plástica extremooriental donde en un cuadro se pueden ver las masas girando en sentido tal que dejan el vacío hacia la derecha: ése es el ritmo fundamental cualquiera sea el objeto que se presente, los árboles, las olas… Ciertamente hay un ritmo mental, por ejemplo en una partida de ajedrez, pero toda arte, la poesía entre ellas, está profundamente atada a lo sensual, a lo sensible y consecuentemente su ritmo también.

Creo que lo que vincula a todas las formas del arte es justamente el ritmo y en ese sentido, en la medida en que puede llamarse lírica a la captación de lo rítmico del universo, la lírica puede ser el centro de lo poético. Si la poesía en general, cualquier tipo de poesía, no tiene ese elemento fracasa como empresa poética. Inversamente, cualquier cosa que tenga ese elemento de algún modo se aproxima a la poesía, inclusive los *jingles* publicitarios. Es la función poética de Jakobson. Hasta cosas horrendas, como suelen leerse en ciertos poemas, de algún modo tocan lo poético en tanto alcanzan ese principio de la ritmicidad que la conciencia capta de modo inmediato, de modo luminal o subliminal, cualquiera sea. Creo que en gran parte la experiencia de la actividad poética, que es tan esencial para la apreciación de la poesía, está en relación con esta captación de lo rítmico.

Ahora hay una cuestión que está en relación con esto y de lo que algo ya se ha hablado, que es la apreciación de un ritmo conceptual. Por ejemplo yo me acuerdo qué sorpresa produjo en unos estudiantes míos hace unos años, cuando uno de los versos de Homero que podía traducirse como "la muerte que abate", "la muerte abatidora", lo presenté tal como lo dice Homero: "la muerte que deja tendido". Las tres frases parecen lo mismo conceptualmente, pero no son lo mismo: "la muerte que deja tendido" es la imagen misma del objeto que se ve ahí estirado, que es la virtud que tiene entre otras cosas la versión francesa de Homero que hizo Leconte de LisIe que, seguramente no estaba a la altura de otros filólogos franceses pero era un poeta. Entonces resulta que el Homero que uno puede leer en este autor es mucho más Homero que el que se puede leer en un filólogo de su época. Ahí, en la traducción de Leconte, hay ciertamente un

factor lírico del que carece o está atenuado en "la muerte que abate" o "la muerte abatidora".

XVII

EL LENGUAJE POÉTICO y LA REPRESENTACIÓN DEL OBJETO en LA FILOSOFÍA y en LA POESÍA

Nuestro pensamiento era, de alguna manera, enfocar el poema como un símbolo teofánico o hierofánico amenguado, como pasa con las pasiones en la catarsis aristotélica; de manera que eso nos podría explicar ese hecho tan singular de que el poema no dice más que lo que él dice pero que al mismo tiempo nos remite a un significado que lo trasciende; es decir, este hecho tan difícil de explicar por el cual algo que es básicamente inmanente, se trasciende a sí mismo llevando al que lo contempla a otro nivel que es, en última instancia, otro grado del ser.

Si aceptamos con una suficiente razón que en el poema hay un significado y un significante (hemos visto que no hay tal división porque el significante se convierte en el

significado mismo, pero establecemos esta distinción simplemente con una finalidad didáctica), el significante sería el texto del poema mismo y el significado el arquetipo que trasluce en él. Interpretado de esta manera, tenemos explicadas dos cosas: una, es el sentido del resplandor de la forma, con que la escolástica definía la belleza, la obra de arte (evidentemente el resplandor de la forma es la representación del arquetipo, por eso habíamos citado el verso de Borges, "los arquetipos y los esplendores").

En el poema el significante bello es requerido por la perfección del arquetipo para manifestarse: para que el arquetipo se manifieste en la belleza que es, necesita naturalmente el molde adecuado de esa belleza que revela. De donde también, si uno hurga un poco más, el significante no solamente es el poema como texto, sino que el significante está también en el arquetipo. Ése es el principio básico: significante y significado no existen como en el signo lingüístico que se pueden separar, sino que por el hecho de ser una hierofanía el significante es el significado mismo.

El poema se embellece más, se engrandece más si metemos el significante en el arquetipo y el poema como texto de algún modo reproduce en su forma la forma y el significado del arquetipo.

La otra cuestión la habíamos anticipado: qué ocurre cuando el poeta en lugar de manifestar una percepción empática del objeto, expresa a través del poema una idea filosófica, digamos. Valery es un poeta que casi constantemente lo que expresa son pensamientos, aunque sea a través de objetos; Dante, lo habíamos citado, tiene momentos en los cuales lo que está diciendo con sus palabras es una teoría teológica o cosmológica. ¿Qué pasa en ese caso? ¿Cómo es que se hace presente el objeto en su singularidad?

Creo que en esos textos también debe haber un arquetipo, por dos caminos: primero, que a diferencia de lo que ocurre cuando la teoría es expuesta por un filosofo, cuando responde a un poeta esa teoría no es objeto de mera comprensión sino objeto de contemplación. Es decir, uno ante la exposición filosófica de una doctrina puede estar o no de acuerdo con ella y eso decide absolutamente la apreciación de ese texto. En cambio, ante un poema que expone una cierta posición filosófica, que uno esté o no de acuerdo es absolutamente indiferente, porque lo que se está haciendo es contemplar esa teoría como cristalizada en un objeto. Más, a uno no le preocupa estar de acuerdo. Una teoría filosófica no se puede leer sin decir (o pensar), como en lógica, "verdad/falsedad"; pero en cambio en un poema filosófico preocupa muy poco si es verdadero o falso. Esa intencionalidad no está en el lector ni aun en el contenido del poema. Por ejemplo, hay un poema filosófico de Leopardi, *La ginestra*. Es una exposición filosófica de una especie de realismo crudo, ingenuo, del siglo XIX, a la cual nadie haría caso en este momento; sin embargo, sigue siendo un poema riquísimo, al cual uno puede dejar de prestar asentimiento y eso no importa, porque lo que presenta Leopardi ahí es un modo de concebir el mundo, cristalizado en un objeto para ser contemplado; la intención no es convencer al lector de que las cosas son así, sino que presenta el modo en que un hombre puede ver el universo, y eso lo que importa.

Otro tanto, para el caso de la poesía didáctica. Por ejemplo, en el monólogo de *Macbeth***,** ese momento en que el protagonista ve la situación límite en que se derrumba enteramente el universo que ha construido y que toda su acción carece de sentido. Esa exposición que al espectador lo convence enteramente no sólo no tiene por qué ser la del espectador sino que hay razones para suponer que ni siquiera es la que tenía Shakespeare, pero está objetivada como una actitud humana posible. Entonces, la poesía cuando es didáctica, por así decirlo, expresa la objetivación de una actitud humana que queda plasmada como si fuese un objeto, una planta, un árbol, lo que fuere. Creo que de esa manera se puede entender que uno se acerca a esas exposiciones no con el

ánimo del crítico ante una posición filosófica sino como quien va a apreciar un objeto, a contemplar el objeto que le es dado y, como decía Eliot, no importa lo que el poeta realmente piense.

Otra distinción, probablemente muy importante, es que una doctrina filosófica se refiere hay como una intertextualidad; no se puede leer sin relacionar un texto con otro o contrastarlo con otro porque forzosamente remite al resto del sistema; en cambio, el poema tiene su propio principio y fin en sí mismo, se presenta en bloque, cerrado. Y ahí es donde juega quizá el *splendor formae*: posiblemente la belleza de la expresión en esos casos, sea el instrumento por el cual esa verdad parcial contenida en la doctrina se manifiesta como belleza. El caso de Valery es muy notable: como pensador es un hombre de fines del siglo pasado, comienzos de éste, que no tiene absolutamente ninguna vigencia actual; es un hombre ingenioso, nada más. Pero hay en él un deslumbramiento por el esplendor de la forma, por lo cual el texto se convierte en otra cosa que en la mera expresión de un pensamiento de determinado orden, para hacerse una verdadera revelación del ser.

Así que en última instancia siempre parecemos conducidos a lo mismo: la poesía revela al ser en uno de sus aspectos y es esa revelación la que el lector u oyente capta como ese esplendor de la forma, esa manifestación del arquetipo. Éste es el modo de encarar ese hecho tan extraño, por el cual la poesía filosófica adquiere un valor poético a pesar de lo que digan Crocce y otros.

En el lenguaje filosófico la palabra nombra, en el lenguaje poético la palabra representa al objeto; quizá sea ésta una manera mas adecuada de decirlo.

Otro hecho del lenguaje poético es el carácter destructivo que tiene la palabra poética; un autor inglés ha hablado del “elemento destructor" de la palabra poética, y por eso algunos han dicho que todo poeta es revolucionario por el hecho de ser poeta. Pareciera haber allí dos modos contrapuestos, aparentemente incompatibles de ver; uno es ése: el hecho de que la poesía por una parte destruye el lenguaje, pero por la otra en la poesía se ha visto la manifestación más alta posible del lenguaje.

La poesía, me parece, no sólo destruye el lenguaje sino que a través de él destruye la red de conceptos en que se mueve el orden práctico del mundo. Una vez más recuerdo esa cita de Golding, cuando el autor dice que "con los años yo habría llamado a ese árbol "cedro" y seguido de largo”[37]. Con eso está diciendo que el cedro pierde su singularidad, se convierte en un ejemplar de una clase y recibe el nombre de esa clase, es decir, deja de ser el ser que se revela en el cedro para ser justamente una generalización a partir de una serie de rasgos singulares, un concepto. Y naturalmente, tiene que ser así, porque si el ser humano para cada uno de los objetos de percepción, lo percibiera como un singular exactamente, es decir, como si percibiera la fisonomía de un amigo, un ser íntimo, no aguantaría; el bombardeo de impresiones y de percepciones sería tal que haría estallar la capacidad del ser humano y pertenece al orden de la salud psíquica el hecho de que esto es una mesa y cada uno de sus detalles no nos impresionen como si se tratasen de agujas que pinchan un nervio descubierto.

[37] “Antes que nos sepultáramos de nuevo entre las matas, volví el rostro. Puedo recordarlo. Estábamos en la parte alta del jardín, mirando hacia atrás y hacia abajo. La luna florecía. Tenía como un santuario de luz en torno suyo, zafiro. Todo el jardín era negro y blanco. Entre mí y el césped había un árbol, el más callado que creció jamás, un árbol que crecía cuando nadie miraba. El tronco era enorme y cada rama se desplegaba hasta un nivel dado, y allí las negras hojas se tendían y flotaban como una superficie de aceite sobre el agua. De un nivel horizontal en otro, esas hojas cortaban verticalmente el despliegue de las ramas, y más allá de ellas, hacia adentro, había una profundidad rugosa de papel plateado, una quietud ebúrnea. Con los años, yo habría llamado a ese árbol “cedro” y seguido de largo; pero entonces era un apocalipsis”. (Golding, *Caída libre*).

Cuando la poesía revela al ser de esa manera lo hace así: el objeto se singulariza realmente (se singulariza en el sentido más absolutamente propio de la palabra "singularizarse"), que es lo que ocurre con esa atracción del cedro, ese cedro que para esos chicos aparece como algo tan único que absorbía plenamente el plano perceptivo; al mismo tiempo eso rompe con el esquema impuesto por la palabra, que en su valor utilitario es un nombre de clase, es decir, hay una relación en primer lugar entre la palabra y el concepto, la palabra es en primer lugar un nombre de clase. La poesía, a diferencia, para revelar al objeto en su realidad prístina (suponiendo que eso sea una de sus características) tiene evidentemente que romper esa red que mediatiza al objeto en su percepción. Es lo que decía Mallarmé, en su soneto

Sobre la tumba de E.A.Poe

Tel qu'en lui-même enfin l'Eternite le change,	Tal como en él mismo al fin la eternidad lo cambia,
le poete suscite avec un glaive nu	el poeta suscita con una espada desnuda
son siède, epouvanté de n'avoir pas connu	a su siglo, espantado de no haber conocido
que la mort triomphait dans cette voix étrange.	que la muerte triunfaba en esta voz extraña.
Eux, comme un vil sursaut d'hydre, ayant jadis l'ange	Ellos, como un vil sobresalto de hidra, oyendo otrora al ángel
donner un sens plus pur aux mots de la tribu,	dar un sentido más puro a las palabras de la tribu,
proclamèrent très haut le sortilège bu	proclamaron muy alto el sortilegio bebido
dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.	en la ola sin honor de algún negro entrevero.

Lo que dice Mallarmé aquí es de aplicación general para lo poético; evidentemente lo fundamental está en este verso y medio: *oyeron al ángel dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*, es decir, "las palabras de la tribu" (las del lenguaje corriente) tienen que recibir un nuevo sentido puro en boca del poeta; pero eso es el triunfo de la muerte por ese valor destructivo que tiene la poesía, que de algún modo mata la percepción corriente de las cosas para que las cosas aparezcan en una revelación más pura, lo que hemos llamado contemplación adánica de los objetos.

De todos modos lo que podemos decir es que en este poema y otros que podemos citar aparece muy clara esa idea de que la poesía renueva el verbo, el sentido de la palabra.

Esto es, hay una destrucción en dos sentidos: por una parte, de la red de conceptos en la medida en que las palabras se arrancan de su sentido habitual o se las coloca en un contexto que no es el habitual; por la otra, del lenguaje mismo en la medida en que se violenta la morfémica o la sintaxis. En cualquier caso el objetivo es provocar una especie de extrañeza; aunque no creo que, posiblemente, sea un objetivo consciente, toda poesía trata de producir un extrañamiento del lenguaje corriente.

Esto nos permite justificar el hecho de que hay realmente niveles de poesía; en realidad cuando comenzamos a hablar de la poesía, quizá llevados por una necesidad del tema, hablamos de la poesía como si toda ella fuese de la misma dignidad. De todos modos se plantea la cuestión: ¿en un poema fracasado, qué hay de poesía?; porque de todos modos un poema fracasado sigue siendo poesía aunque sea poesía fracasada. Esta es una cuestión más importante de lo que podría parecer.

Además, tampoco es posible, aunque estemos ante auténtica poesía, colocar los poemas surrealistas de André Breton, por ejemplo, a la misma altura que los sonetos de Shakespeare. O exagerando más todavía, no se puede poner a Dante a la altura de los poemas de Héctor Gagliardi y, sin embargo, no se puede negar que son poesía.

Siempre hay una diferencia y acá está la cuestión: por qué esa diferencia y qué es lo que tienen en común. Creo que esto tiene que ver con el lenguaje. Hay un primer nivel en que lo poético consiste pura y simplemente en la destrucción de lenguaje. La jitanjáfora, por ejemplo, la sucesión de sílabas absolutamente sin sentido que lo único que tiene es ritmo: significado no hay, música no es exactamente porque la música tiene otros elementos; es el lenguaje simplemente reducido a puro ritmo elemental y por lo tanto destruido como lenguaje. Y sin embargo es poesía porque de algún modo hay una especie de asomo del esplendor de la forma que se manifiesta en el ritmo o en sus efectos.

Evidentemente otra vez volvemos al mismo punto: no se la puede comparar con la *Divina Comedia*, pero sí es comparable en la medida en que en ambas el lenguaje está sacado de su ritmicidad contingente habitual y reducido a una ritmicidad retórica, en el buen sentido del término. Eso configura ya un hecho de poesía.

Si seguimos por ese modelo llegamos luego a los *sinsentidos*. Hay una gracia muy particular en el sinsentido poético; la poesía infantil es muy ilustrativa al respecto, porque no sólo rompe el lenguaje como sintaxis, etc., como suele romperlo, sino que rompe también la red conceptual. Si seguimos por ese camino encontramos una manifestación poética en lo onírico, por ejemplo en los dadaístas o en los surrealistas; es decir, todo aquello que rompe la costumbre lingüística (la formal o la conceptual) entra por eso mismo en el orden de la poesía, de lo poético, en la medida en que arranca al ser de su cotidianeidad.

Esto, por cierto, puede decirse del arte en general. Porque en la medida en que, por ejemplo en la pintura, un objeto queda reducido a color no tiene el sentido del objeto en su cotidianeidad. Quizá ésa es una de las razones por las cuales la música ha sido considerada por algunos teóricos como el prototipo de las artes, por ser la más formal, la que prescinde de todo contenido conceptual, no tiene representación y se reduce a una especie de puro ritmo sumamente elaborado.

Siguiendo por este camino, la novela también entra en el ámbito de la poesía porque arranca al ser humano de su habituación histórica (creo que una de las funciones del arte en general es romper con la historia). Es importante que el protagonista del *Ulises* de Joyce diga acerca del espíritu de la novela: "La historia es una pesadilla de la que estoy tratando de librarme". De modo que la novelita rosa, por ejemplo Corin Tellado, la novelita policial de mala calidad, la de cow-boys, etc., también entran en el ámbito de la poesía en la medida en que abre al individuo sumergido en el mundo histórico la posibilidad de un mundo diferente. Esta ruptura ocurre aun con el realismo, porque crea justamente un mundo idealizado. Resumiendo, lo que estoy tratando de decir es que toda ruptura de la realidad histórica en la que está inmerso un ser humano tiene una forma de connotación poética.

Todo esto nos conduce a una relativización del concepto de belleza: creo que sería erróneo ver la belleza como una especie de valor representado absolutamente por determinado género de objetos, sino más bien como una relación entre el sujeto y el objeto en determinadas condiciones.

Veamos este poema de Rilke:

Sonette an Orpheus, I,1

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!	Allí se elevó un árbol. Oh, pura ascensión!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!	Oh, Orfeo canta! Oh, alto árbol en el oído!
und alles schwieg. Doch selbstin der verschweigung	y todo calló. Pero aun en el callarse
gin neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.	ocurrió nuevo comienzo, signo y transformación.

Tiere aus Stille drangen aus dem Klaren	Fieras de silencio empujaron desde la clara
gelösten wald van Lager und Genist,	liberada selva desde cubiles y nidos
und da ergab sich, das sie nicht aus List	y allí ocurrió, que ellas no por astucia
und nicht aus angst in sich soleise waren,	y no por miedo estaban tan calladas en sí mismas,
söndern aus Hören. Brüllen, schrei, Geröhr	sino por oír. Rugir, gritar, bramar
schien Klein in ihren Herzen. Und wo eben	parecían cosa pequeña en sus corazones. Y donde aun
Kaum eine Hütte war, dier zu empfangen,	apenas una choza había para recibir esto,
eim Unterschlupf aus dunkelstem verlangen	un galpón del más oscuro anhelo
mit einem Zugang, dessen Pfosten beben,	con una entrada cuyas jambas tiemblan,
da schufst du ihnen Tempel im Gehör.	ahí tú les construiste templos en el oído.

Es muy importante ver cómo en este poema se responde a lo que se estaba diciendo: no importa, la poesía construye templos en el oído hasta de 1as bestias, es decir, el que ha recibido una vez el mensaje de la poesía ha sido modificado, no importa cómo, no importa que no lo sienta, pero ya no es el mismo. Y esto viene a cuento con algo que suelo sostener ante los estudiantes: cuando se ha leído un verso de Virgilio en latín ya no se es el mismo; es decir, la poesía siempre deja una modificación en el ser; la mayor o menor receptividad del individuo es otra cosa distinta. Rilke entonces nos da respuesta, es que en realidad Rilke tiene respuesta a todo lo que se diga sobre poesía en los *Sonetos a Orfeo.*

Entonces, estábamos viendo los diversos niveles de destrucción por los cuales llega la poesía a configurarse: la jitanjáfora, que destruye completamente el lenguaje reduciéndolo a puro ritmo; el sinsentido en la canción popular, la canción infantil, etc.; la novela rosa o convencional que simplemente aparta al individuo de su realidad (la literatura de escapismo); pero también está esa poesía que hemos tomado como prototípica, la poesía que realmente revela al ser en cualquier nivel: esta poesía creo que es inevitable considerarla en un nivel superior a las demás; sin duda, entre una jitanjáfora y un poema referido a un paisaje, éste tiene un contenido mayor. En este sentido, la poesía surrealista de base onírica puede tomarse como una especie de intermediario entre la poesía del sinsentido, la poesía del absurdo digamos, y la poesía reveladora del ser, en la medida en que, como dice Jung, las cosas tienen algo así como una especie de halo que suelen revelarse en 1os sueños o en las fantasías; posiblemente la poesía surrealista se acerque a ese halo a través de sus procedimientos particulares y tal vez a eso deba su valor poético.

Aparentemente estamos en una contradicción: queremos llegar a la esencia de lo poético y decimos que tal vez su esencia sea el ritmo; como un modelo de ritmo puro se cita la jitanjáfora; después jerarquizamos la poesía y decimos que un poema sobre un paisaje está en un plano superior porque evidentemente su contenido es superior: ¿cómo, si la esencia era el ritmo puro? Es que no es esto estrictamente lo que hemos dicho, sino que el ritmo pertenece a la esencia de la poesía pero no creemos que él mismo sea la esencia de la poesía.

La vez pasada quedó un tema pendiente: habíamos citado el ritmo por una parte y por la otra ese pasaje de Homero en que se habla de la muerte que deja tendido. Creo que son dos aspectos característicos de lo lírico, que es lo que hace a la esencia de lo poético: uno es lo rítmico, lo otro es la imagen sensible; creo que son los dos aspectos cada uno de ellos necesario por su lado para que exista lo lírico, y me parece que ambos aspectos se combinan.

Los alemanes tienen una distinci6n interesante entre *Literatur* y *Unterhaltung*, es decir, entre "literatura o alta literatura" y "literatura de entretenimiento", por ejemplo la

diferencia entre Goethe y Erich Maria Remarque. Entonces creo que lo que diferencia la novela *Unterhaltung* de la novela *Literatur* es que se trata simplemente de relato, escapismo, es arrancar al lector de su cotidianeidad haciéndole ver que el mundo es algo más de lo que vive diariamente; en cambio, la *Literatur* pone al lector ante dos cosas: la ritmicidad y la captación del objeto sensible en su revelación adánica, y éstos son los elementos que, me parece, hacen a la alta novela. Creo que eso diferencia al best-seller industrial (que por otro lado puede ser muy interesante como lectura) de lo que es la novela, auténticamente, como creación artística.

Entonces, creo que lo esencial de lo poético es lo lírico y que lo lírico se manifiesta en los dos aspectos, o en uno o en ambos: en la ritmicidad o en la captación de la imagen sensible como revelación adánica; y por eso resultan diferentes a pesar de que semánticamente en el fondo resulten la misma cosa decir "la muerte que derriba" o "la muerte que deja tendido": esta segunda frase, que es la de Homero, presenta sensiblemente la imagen del cuerpo, mientras que la muerte que abate no es una imagen transparente, simplemente habla del aspecto consecuencial del acontecimiento y no del aspecto imaginativo sensible.

Por otro lado vale esta observación: a veces un solo momento de una novela, un par de versos de un poema representan por sí mismos la esencia de ese macrocosmos poético que constituye esa obra en sí. Esto es, un solo momento, una sola escena, un solo diálogo en el sanatorio de *La montaña mágica*, es de algún modo *La montaña mágica* en su esencialidad. Lo mismo ocurre con la poesía en general, con la lírica misma: hay momentos de la lírica que son tan culminantes que justifican todo el resto del poema. Yo recuerdo siempre el efecto que me produjo al leer *Crimen y castigo* esa escena en que se ha ido representando a Sonia y al protagonista, y de pronto en otra escena de esas culminantes se dice: "y ahí estaban juntos el asesino y la prostituta". Es terrible, uno ha estado asimilando constantemente los personajes como de una enorme grandeza interior y de pronto el novelista cambia de perspectiva y los coloca en una visión que sólo corresponde a un observador externo; son esos momentos en que la novela alcanza plenitud lírica en cuanto a los contrastes.

Y una última cosa que quería decir ahora: posiblemente (ya que hablamos un poco de valoración poética) haya una forma quizá extrema y suma de poesía que es aquella que corresponde a la frase de Guardini que hemos ya citado tantas veces: cuando Shakespeare y Dante hablan el universo parece estremecerse hasta en sus cimientos. Es decir, que por una parte el poema está arraigado en lo sensible, lo sensorial y al mismo tiempo está tocando profundamente lo metafísico. Cuando tenemos esa especie de compás abierto al máximo, donde una punta está tocando lo sensible y la otra está tocando aquello que es el fundamente ultimo de lo sensible, posiblemente ahí estemos en presencia de esa poesía de la que habla Guardini. Una poesía puede estar tocando lo sensible sin llegar a la hondura metafísica, puede llegar a la hondura metafísica sin estar arraigada en lo sensible, y en estos casos siempre está la poesía, pero no esa poesía enorme que señalaba Guardini.

XVIII

FORMAS DE LA CELEBRACIÓN POÉTICA

Hay varios puntos que deberían ser precisados. Cuando hablamos de la función poética como función celebratoria por su carácter lúdico (que es justamente lo que nos permitió llegar a la noción de la protoimagen), esa celebración recae sobre el ente en general, en todos sus aspectos. Podríamos entender la cuestión diciendo esto: hay una posibilidad de que se tome el mundo como juego, aparte de que la poesía es de por sí lúdica en cuanto a que es celebratoria de un elemento lírico en sí misma, pero el mundo mismo puede ser visto como juego; es lo que ocurre por ejemplo en ciertas formas de la poesía festiva o de la poesía jocosa.

Cuando un poeta hace una poesía jocosa, cualquiera sea su intención (puede ser muy diversa) está haciendo ver que el mundo puede ser efectivamente visto de esa manera y no de otra, intencionadamente o no; es decir, siempre estamos en lo que decíamos antes de que la poesía es una destrucción del mundo de los conceptos y, por lo tanto, del mundo del lenguaje cotidiano y corriente.

Hay un poeta alemán, Morgenstern[38], de comienzos de siglo es decir de la época posromántica, que realmente puede considerarse precursor de la literatura del absurdo; en un poema *El valladar*, dice algo como esto:

> Había una vez un valladar con intersticios de atisbar.
> Lo vio una vez un arquitecto
> se quedó allí muy circunspecto
> y se llevó cada intersticio
> para armar un gran edificio.
> La empalizada quedó ahí muy tonta
> con estacas sin nada en torno.
> Crudo espectáculo, un bochorno
> y en principio la desmonta.
> Y el arquitecto se fugó
> al África o al Americó.

Una cosa muy alemana; es un puro juego y no tan juego si tenemos en cuenta dos textos de Lao-tsé:

> 61. Quien sabe no habla; quien habla no sabe.

[38] Christian Morgenstern, 1871-1914.

71. El saber no saber: ser superior;
el no saber saber: estar enfermo;
sólo uno enfermo de esta enfermedad
por eso no está enfermo.
El santo no está enfermo.
Él, pues enfermo de esta enfermedad,
Por eso no está enfermo.

Este tipo de poesía es un puro juego, que es una de las visiones posibles del mundo. Los hindúes dicen que el Dios Creador, Brahman, creó el mundo jugando *y* jugando lo destruirá.

Por otro lado, podría concebirse el mundo como una visión apolínea, una visión solar, que es una de las formas más corrientes; una de las formas más solemnes, puras y esplendorosas de la celebración; se corresponde en general a como lo hacen todos los poetas de la naturaleza.

También puede verse el mundo en su aspecto dionisíaco, que se corresponde con el aspecto tónico (*ctonio*: la tierra). Es decir, así como hay un aspecto apolíneo correspondiente a lo solar, a lo celeste, hay un aspecto tónico, terreno y subterráneo del mundo: son los aspectos dionisíacos. En este terreno tenemos los poemas alrededor de lo orgiástico. Por ejemplo hay fragmentos del "Prólogo" a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel en que explicita este modo de ver el mundo:

> El fenómeno es el surgir y desaparecer, lo cual mismo no surge y desaparece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la Verdad. Así, lo verdadero es el delirio-extático bacanal, en que ningún miembro no está ebrio; y porque cada uno (de ellos), en cuanto se separa, también inmediatamente se disuelve, es a la vez la simple y transparente quietud.
>
> A este respecto, a aquellos que afirman esa verdad y certidumbre de la realidad de los objetos sensibles, puede decirse que son de remitir a la más elemental escuela de sabiduría, o sea los antiguos Misterios eleusinos de Ceres y de Baco, y que han de aprender primeramente el misterio de comer el pan y del beber el vino; pues el iniciado en estos misterios alcanza no sólo a la duda sobre el ser de las cosas sensoriales, sino también a desesperar de él, y realiza en parte él mismo la nihilidad de ellas, en parte ve cómo ellas la realizan. Aun los animales no están excluidos de esta sabiduría, sino muestran más bien estar profundamente iniciados en ella; pues no permanecen ante las cosas sensibles como ante entes en sí, sino que, desesperando de esta realidad y con plena certeza de la nihilidad de la misma, caen sin más sobre ella y la consumen; y la Naturaleza entera celebra, como ellos, estos Misterios manifiestos, que enseñan cuál es el verdad de las cosas sensibles.

Lo obsceno entra en este modo de concebir el mundo. Son formas que pueden estar relacionadas con lo trágico o con lo lúdico, directamente. Hay por ejemplo una décima obscena de Góngora, en que explícitamente un caballero estando con una dama no pudo realizar su deseo:

Con Marfisa en la estacada
entrastes tan mal guarnido,
que su escudo, aunque hendido,
no le rajó vuestra espada.
Qué mucho, si levantada
no se vio en trance tan crudo,
ni vuestra vergüenza pudo
cuatro lágrimas llorar,

siquiera para dejar
de orín tomado el escudo.

Hay una trasposición total del lenguaje de la esgrima al plano sexual, es una intención de obscenidad abierta, clara y lúdica; así hay otras manifestaciones de lo obsceno en Baudelaire que son terribles, por ejemplo, el diálogo de dos mujeres lesbianas en que se penetra en la profundidad misma de ese clima sexual[39].

Lo obsceno-lúdico es un tema más frecuente de lo que suele creerse; por ejemplo en los *Épodos*[40] de Horacio hay dos, que suelen omitirse en las ediciones escolares, que son de una obscenidad total.

Este aspecto obsceno-lúdico o lúdico sin obscenidad también puede manifestarse intencionadamente de modo hostil en la poesía de escarnio. Hay una pequeña composición poética en gallego que se atribuye a Alfonso el Sabio, que es el escarnio a una vieja maloliente, y la composición está hecha en la forma de las *Cantigas de Santa María*[41]:

Non quer' eu donzela fea
que ant' a mia porta pea.

Non quer' eu donzela fea
e negra come carvón.
que ant' a mia porta pea
nen faza come sison.
Non quer' eu donzela fea
que ant' a mia porta pea.

Non quer 'eu donzela fea
e velosa come can,
que ant' a mia porta pea
nen faza come alerman.
Non quer' eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea,
que á brancos os cabelos,
que ant'a mia porta pea
nen faza come camelos.
Non quer'eu danza la fea
que ant' a mia porta pea.

Non quer'eu donzela fea,
velha de maa coor,
que ant' a mia porta pea
nen me faza i peior.
Non quer' eu donzela fea
que ant'a mia porta pea.

[39] *Mujeres condenadas. Delfina e Hipólita*. [N. del E.]
[40] *Épodos* VIII y XII. [N. del E.]
[41] Edición de M. Rodríguez Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer. Dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Galaxia, Coimbra, 1970. [N. del E.]

(Observaciones: *pea*: "presente del subjuntivo de "peer: peerse"; nen: ni; *sison*: especie de avutarda pequeña que de continuo expele gases malolientes; *velosa*: peluda; *alerman*: nombre de la ruda silvestre, planta de olor fuerte y desagradable; *á*: tiene; *brancos*: blancos; *camelos*: camellos, que en época de celo exhalan un olor fétido; *maa coor*: mal color; *i*: allí.)

Bueno, estos son todos los aspectos del mundo, que la poesía contiene en sí, el mundo en su aspecto que podríamos llamar fáustico, en la medida en que su objeto es el otro con todas sus pasiones, sus sentimientos y demás, es uno de sus aspectos más corrientes. Y en cada uno de estos aspectos, inclusive en los escarnios, siempre aparece constantemente el ente en su surgimiento. Quiero decir con esto que el hecho de que los temas sean triviales o de naturaleza obscena e inclusive repelentes, siempre en todos ellos se cumple ese acto de celebración de la aparición del ser en algunos de sus escorzos, es decir, la poesía no tiene por qué ser una cosa solemne. Es todo ese modo de penetrar el mundo, en su intento por penetrar el mundo en el misterio del ser con una metodología diferente. Creo que debemos insistir en esto, aunque sea reiterativo: la poesía es uno de los instrumentos metodológicos de conocimiento del mundo, de los misterios del ser, en cualquiera de sus aspectos, incluso en sus aspectos más triviales.

El mundo puede verse, entonces, en su aspecto apolíneo, dionisíaco, fáustico, lúdico, son aspectos parciales del mundo. Pero también el mundo puede verse como totalidad, como una idea de la totalidad, y entonces tenemos el poema filosófico, cosa de la que hemos hablado. El poema filosófico, tan importante en el romanticismo y actualmente no tan difundido, se presenta en la antigüedad en la forma de poema doctrinal didáctico, como por ejemplo en *De la naturaleza de las cosas* de Lucrecio. Pero de todos modos se presenta como poema por el solo hecho de estar en verso; vimos que la puesta en ritmo implica ya una lirización del objeto, que es lo que lo transforma en poesía, a pesar de que el tema no esté poéticamente desarrollado.

Esto me llevar a sostener que una literatura didáctica no es una literatura traicionada, como dicen, en la medida en que la forma sea realmente poética. Creo que había cierta razón en los poetas y teóricos de la poesía pura, de los años veinte más o menos, que decían que el poema es poema básicamente por esos relámpagos en que la palabra al ser sacada de su uso normal produce un efecto poético y todo el resto es como una especie de engarce que sostiene eso que llamamos el poema. Ahora claro, siempre se puede estar en el límite; cuando uno piensa en las máximas para chicos del siglo XIX ("los hongos con humedad/ crecen en gran cantidad"), aquí hay rima, hay ritmo, hay forma poética… Estamos en el límite, uno puede reconocer estos elementos de lo poético (rima, ritmo) y no por eso se alcanza el nivel de lo poético. Como me decía un amigo: si usted se sube a un banquito está más cerca de la luna, pero ese acercamiento a través de un banquito es tan insignificante que resulta desdeñable. Otro tanto pasa con la poesía; ha de haber márgenes en los cuales la función poética en alguna medida se cumple, pero el acercamiento es tan pequeño que resulta irrelevante.

No ocurre así con el poema filosófico, que resurge a fines del siglo XVIII como un poema que mantiene su carácter eminentemente didáctico y alcanza su valor poético en unos pocos poetas, pero que no son atractivos para el hombre moderno. Luego el romanticismo lo retoma de una manera muy importante que no se ha tenido en cuenta debidamente. Son ejemplos *La ginestra* (La retama) de Leopardi y *La campana* de Schiller: se trata de auténticos poemas en que la poesía presenta al mundo como fáustico en la pauta de las ideas.

Pero además del poema filosófico, se puede presentar en el poema el mundo como totalidad, de modo que abarque la totalidad del universo a través de lo sensible. Ya no es entonces un poema filosófico, es un poema de ideas pero no es filosófico; es lo que ha

sido llamado el poema enciclopédico. Es el caso de esos poetas enormes, como Dante. Estamos entonces en el culmen de la poesía, en el cual todo lo demás queda absolutamente trascendido.

Por eso tenemos que evitar el esquematismo rígido y considerar que hay poesía sólo en los ejemplos más excelsos: poesía hay dondequiera que exista el elemento poético en cualquiera de sus manifestaciones, desde las inferiores hasta las más altas. Lo que quiere decir dos cosas: que no hay que reducir el concepto de poesía a lo más excelso y que tampoco se puede uniformar en el sentido de que todo poeta tiene el mismo valor. Es decir, el problema de la valoración sigue presentándose en poesía y sobre eso habría que volver otra vez.

Pero hay otra posibilidad más y que es cuando la poesía presenta al mundo mismo como símbolo. En este sentido tenemos el poema *Laude creaturum* de San Francisco. Acá no es el mundo como juego, ni es el mundo dionisíaco, ni como visión apolínea, ni siquiera es el mundo como totalidad, sino que es el mundo como totalidad que se trasciende a sí misma para representar a lo que está más allá del mundo mismo. Esta poesía de S. Francisco comienza con una alabanza a Dios en versículos rítmicos con unas asonancias internas:

Laudes creaturarum (o Cántico delle creature o Cántico del sole)
ca. 1207 (rasgos dialectales umbros)

1 Altissimu, onnipotente bon Signore, tue so' le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione. A te solo, Altissimo, se kónfano, et nullu homo ene dignu te mentovare.

2 Laudato si, mi Signore, cum tucte le tue creature, spetialmente messer lu frate sole, lo quale lo iorno allumini per nui. Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore. Da te, Altissimo, porta significatione.

3 Laudato si, mi Signore, per sora Luna e le stelle; in celu l'ai formate clarite et pretiose et belle.

4 Laudato si, mi Signore, per frate vento et per aere et nubilo et sereno et onne tempo, per lo quale, a le tue creature dai sustentamento.

5 Laudato si, mi Signore, per sor acqua, la quale e multo utile et húmile et pretiosa et casta.

6 Laudato si, mi Signore, per frate focu, per lo quale ennallúmini la nocte, et ello è bello et iucundo et robustoso et forte.

7 Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre terra, la quale ne sustenta et governa, et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.

8 Laudato si', mi Signore, per quelli che perdónano per lo tuo amore, et sostengono infirmitate et tribulatione: beati quelli ke 'l sosterranno in pace, ka da te, Altissimo, saranno incoronati.

9 Laudato si, mi Signore, per sora nostra morte corporale, da la quale nullu homo vivente po skampare; guai a quelli ke morranno ne le peccata mortali; beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati; ka la morte secunda no li poterà far male.
10 Laudate et benedícete mi Signore et rengratiate et servite lui cum grande humilitate.

Versión moderna

1 Altissimo, onnipotente buon Signore, tue sono le lode, la gloria e l'onore ed ogni benedizione. A te solo, Altissimo, si confanno, et nessun uomo è degno di mentovarti.

2 Lodato sii, mio Signore, con tutte le tue creature, specialmente messer lo frate sole, il quale di giorno illùmini per noi. Et egli è bello e radiante cum grande splendore. Da te, Altissimo, porta significazione.

3 Lodato sii, mio Signore, per suora Lune e le stelle; in cielo le hai formate, chiarite et preziose et belle.

4 Lodato sii, mio Signore, per frate vento e per aria e nuvolo e sereno e ogni tempo, per il qual, alle tue creature dai sostentamento.

5 Lodato sii, mio Signore, per suora acqua, la quale è molto utile et úmile et pretiosa et casta.

6 Lodato sii, mio Signore, per frate focu, per lo qual illùmini la notte, et elli è bello e giocondo e robusto e forte.

7 Lodato sii, mio Signore, per suora nostra madre terra, la quale ci sostenta et governa, et produce diversi fruti, con coloriti fiori ed erba.

8 Lodato sii, mio Signore, per quei che perdónano per lo tuo amore, et sosténgono infirmità et tribulazione: beati coloro che le sosterranno in pace, chè da te, Altissimo, saranno incoronati.

9 Lodato sii, mio Signore, per suora nostra morte corporale, dalla quale nessun uomo vivente può scampare; guai a quei che morranno nei peccati mortali; beati quei che trovarà ne le tue santissime volontà; che la morte seconda non li potrà far male.
10 Lodate e benedite il mio Signore e ringraziatelo e servítelo con grande umilità.

Traducción[42]

El cántico de las criaturas

Altísimo omnipotente, buen Señor:
Tuyas sean las alabanzas, la gloria y el honor, y todas las bendiciones.
A Ti solo, Altísimo, son debidas,
y no hay hombre digno de mencionar Tu nombre.

Alabado seas, Señor, con todas Tus criaturas,
y especialmente mi señor, el Hermano Sol,
que nos da el día, y por quien Tú nos muestras la luz.
Es hermoso, y brilla con gran esplendor;
de Ti, Altísimo, es símbolo.

Alabado seas Señor, por la Hermana Luna y las estrellas;
Tú las has formado en los cielos, claras, preciosas y bellas.

Alabado seas Señor, por el Hermano Viento,
y por el aire y la nube por el buen y el mal tiempo;
con lo cual das sustento a Tus criaturas.

Alabado seas Señor, por la Hermana Agua,
que es tan útil, humilde, preciosa y casta.

Alabado seas, Señor, por el Hermano Fuego,
gracias al cual iluminas la noche;
y es hermoso y alegre, vigoroso y fuerte.

Alabado seas, Señor, por nuestra Hermana Madre Tierra,
que nos sustenta y nos da alimento,
y produce frutos diversos, con brillantes flores y hierbas.

Alabado seas, Señor, por aquellos que por Tu amor perdonan,
que soportan enfermedades y tribulación;
bienaventurados los que lo soportan todo en paz,
pues por Ti, Altísimo, serán coronados.

[42] Versión de Manuel Durán en *Antología de la poesía italiana* (1961). UNAM. México. [N. del E.]

Alabado seas, Señor, por nuestra Hermana la Muerte del Cuerpo,
de la cual ningún hombre vivo puede escapar;
pobres de aquellos que mueren en pecado mortal,
y benditos sean los que figuran en Tu santísima voluntad,
pues la segunda muerte no les hará daño alguno.

Alabad, bendecid y dad gracias a mi Señor,
y servidle con gran humildad.

Una aclaración: el *sol*, según Platón, representa el bien supremo, esto es, Dios.

El texto, según la tradición, fue emitido por San Francisco inmediatamente después de recibir los estigmas y como se trataba de un éxtasis y además San Francisco posiblemente no sabía escribir, uno de sus compañeros iba recogiendo sus palabras y como este compañero que estaba presente sí sabía escribir y además tenía cierto conocimiento de la teología católica, parece que desvió algo de la forma original.

Sin embargo, yo no creo que el ritmo sea el de este otro fraile porque en el cuadro místico en que fue pronunciado y éste observaba, el lenguaje de los místicos es enteramente rítmico. De modo que si hay alguna influencia de este otro fraile, será en el orden de las palabras o alguna cosa menor.

Es evidentemente un texto muy famoso: con él se inicia la poesía franciscana cuyo último representante fue Jacopone da Todi, un contemporáneo de Dante. Es una versión rústica, porque el dialecto umbro es rústico, pero es profundamente lírico por la adjetivación. Por el ritmo, desde luego: es un ritmo hecho todo de asonancias, irregularmente distribuidas pero que están constantes en todos los versículos; de modo que tiene un ritmo de versículo. Pero vean que están bien ordenados, porque empieza el primer versículo en la invocación; el segundo y el tercero son las luminarias (el sol, las estrellas); el que sigue es el resto de la atmósfera; el siguiente es el agua; es decir, los elementos (el aire, el agua, la tierra y el fuego) -son los que han aparecido hasta acá-. Y después el hombre (el que perdona, el que muere). Y el último versículo, como corresponde, es una invocaci6n, una exhortación.

Así que hay un orden en el texto, pero lo interesante es la fuerza que tienen los adjetivos: son simples pero enormemente potentes, inclusive eufónicamente potentes; vean por ejemplo la adjetivación del agua: *molto utile, húmile, pretiosa, casta* (ese /pretsi-o-za/ con el hiato que prolonga la palabra y la termina, ese *casta*, ese *útile*: un adjetivo casi antropocéntrico). Entonces, cada una de las criaturas aparece como si reflejara detrás cada uno de los actos creadores que le ha dado el ser. A esto es a lo que estoy llamando en este contexto, el nombre, la metáfora, etc.: reubica la cosa, la transfigura o, más bien, aquí en este caso la convierte en símbolo. La cosa se convierte en símbolo de otra, está bien definido que es el Creador quien está detrás de ella.

Resumiendo de algún modo, en la poesía franciscana el mundo se muestra deliberadamente como símbolo, es decir, los objetos se nombran y se los hace ver explícitamente como manifestación de un Creador que los trasciende.

XIX

LA POESÍA y LA LENGUA

En cuanto a la poesía y el lenguaje en que se expresa, ante todo hay que encontrar con el registro idiomático. Se ha observado que realmente todos los poetas que pueden utilizan más de una lengua. Milton, por ejemplo, escribe en griego, en latín, en inglés y en italiano. Es cierto que los poemas de Milton en latín y en griego, que son muchos, pueden ser considerados en cierto modo como ejercicios escolares, pero sus poemas italianos no: responden evidentemente a la intención de utilizar el italiano porque era lo que necesitaba para expresarse en ese momento. Lo mismo ocurre con Dante: en la

Commedia se expresa en italiano, por supuesto, pero también en provenzal; e incluso se inventa un idioma propio ("pape Satán pape Satán aleppe" dice al inicio del Canto VII del *Infierno*) que nadie sabe qué quiso decir (es el lenguaje en que los demonios se dirigen a su rey, a Lucifer; se ha escrito cantidad de papel para tratar de entender de dónde sacó eso). Rilke escribe en alemán pero también en ruso y en francés. Quiere decir que hay un sentimiento de que cada lengua tiene, como los instrumentos musicales, un registro diferente.

Ciertamente esto está en contraposición con lo que sostienen muchos lingüistas, entre ellos Chomsky, que cada lengua es autosuficiente, ninguna superior a otra para un aspecto de la cultura y que niegan la validez teorética, por lo menos de que haya lenguas más aptas para una cosa que para otra.

Aquí yo quiero recurrir a una experiencia personal. Se me presentó esto en dos oportunidades. Una vez se formó en mí la imagen conceptual de algo y no lo pude decir en español, pero pude decirlo en italiano y cuando después quise decirlo en español no pude: hay algo que el italiano permite expresar y que el español no. En otra ocasión, después de leer a una escritora se me creó una imagen preconceptual de un ambiente sumamente grave y pesado. La imagen preconceptual, en su primera manifestación, se dio en alemán y el poemita surgió en alemán, y no pudo expresarse sino en alemán, justamente porque el alemán es una lengua (mucho más que el inglés) en la cual la profundidad de lo anímico tiene una especie de expresión natural propia, como se ve en los poemas de Rilke, quizá no tanto en los que hemos visto.

Siempre he sostenido que existe una indisoluble relación entre la obra literaria y la lengua que se aplica. Entonces, desde ese punto de vista parece muy difícil sostener que existe una literatura hispanoamericana y al mismo tiempo cobra otro sentido hablar de literatura española, pues sería la que está escrita en español. El problema se plantea así: admitimos que la literatura está determinada por la lengua en la cual se escribe y la consecuencia de entender que cada lengua es un instrumento con distintas posibilidades, implica que todo lo que está escrito con ese instrumento participa de una unidad, que es la literatura escrita en ese instrumento. Por lo tanto, la literatura española es aquello que está escrito en español.

Sin embargo, esta posición recibe una objeción seria por una corriente que me parece que viene de Spengler, por lo menos en Spengler está y ha sido retomada a través de la escuela de Frobenius, un antropólogo alemán, contemporáneo más joven que Spengler, conocido sobre todo por sus trabajos importantísimos sobre las culturas africanas; autor de una antología de cuentos folclóricos africanos publicado entre nosotros con el nombre de *El Decamerón negro*[43]**. Y d**espués la idea fue recogida por Jahn, que escribió un libro llamado *Muntu*[44]. Se trata de un estudio de las civilizaciones africanas actuales: es un hermosísimo libro, apasionante; *muntu* es una palabra de origen bantú que equivale a "verbo".

Entonces, la tesis de Spengler que a través de Frobenius fue recogida por Jahn es que, no necesariamente la literatura que corresponde al alma de un pueblo se expresa en una sola lengua. Y todo ese libro de Jahn está compenetrado por esa idea, porque él trata de mostrar cómo los autores negros que escriben en francés, en inglés y en las diversas lenguas corresponden a un único ámbito literario que expresa todo el mundo con cosmovisión africana y a pesar de que esas lenguas son ajenas a ese ámbito cultural, sin embargo, lo están expresando. Entonces, si adoptamos ese punto de vista tenemos que darle la razón a los que hablan de literatura hispanoamericana, porque aunque la lengua

[43] Frobenius, Leo (1979). *El Decamerón negro*, Losada. Buenos Aires.
[44] Jahn, Janheinz (1963). *Muntu: las culturas neoafricanas.* México. FCE.

sea la misma estarían representando ámbitos conceptuales diferentes. Es decir, ese africano que escribe en francés sigue siendo africano y lo que escribe es literatura africana.

Yo creo que el asunto se resuelve en un lugar intermedio entre las dos posiciones extremas, porque de alguna manera la forma propia en que esos contenidos se expresan es la lengua africana correspondiente; lo otro es un intento de aproximación a través de los instrumentos de otras lenguas, como si fuera una especie de traducción.

Retomando, de algún modo la poesía está atada a un lenguaje y ese lenguaje está atado a una cierta forma cultural; donde el "está atado" no entra en la cuestión de si es el lenguaje el que determina la forma cultural o si es la forma cultural la que determina el lenguaje; éste es un punto que no nos interesa ahora.

Pasemos a reflexionar un poco sobre la relación entre lenguaje y cultura. Aceptemos provisionalmente (es un tema que merece discusión) que la poesía en determinado momento tiene que romper con el uso lingüístico. Habíamos señalado que si el ser humano recibiese cada objeto como una entidad singular, la suma de estimulaciones psíquicas que recibirían sus órganos de percepción sobrepasarían su capacidad perceptiva *y* se volvería loco. Ante todo, uno se acerca a las cosas de modo mediatizado a través de la red de conceptos: eso es una pared, eso que pasa por la calle es una mujer… Pero al mismo tiempo, esta conceptualización a través de la cual percibimos el mundo es una conceptualización utilitaria en la medida en que, primero, salvaguarda nuestra salud mental de la masa de estímulos que por eso mismo pasan inadvertidos en su singularidad; y, por otra parte, nos permite manejar las clases de objetos sin que nos importe si esto que es una tabla tiene tal o cual tipo de veta. Entonces la red de conceptos nos mediatiza, pero al mismo tiempo nos crea el mundo en que vivimos; en ese sentido tienen razón los lingüistas que insisten en que de alguna manera cualquiera haya sido la cosa en el origen, de hecho en la realidad social es el lenguaje el que crea el mundo en que el individuo vive. Pero ese lenguaje se da a través de esa red de conceptos y esa red de conceptos se da a través del lenguaje. Vale decir, si la poesía tiene que penetrar como un taladro en la realidad cotidiana para alcanzar la verdad última o acercarse a la verdad última del ser, una de sus tareas tiene que ser destructiva, en la medida en que rompe esa malla de conceptos (por ejemplo, en la ficción, en la literatura del absurdo donde los conceptos quedan desencajados). E incluso se llega al punto en que no alcanza siquiera la desarticulación del concepto, sino que se tiene que llegar a la desarticulación del lenguaje mismo que lo soporta, con una destrucción de la sintaxis. Por eso, tal como venimos organizando el desarrollo del tema, la poesía, aparte de otras cosas, puede ser vista como instrumento metodológico para aprehender la verdad del ser, el misterio del ser, y es un instrumento metodológico que no puede ser reemplazado por ningún otro, porque es un modo particular de acercarse al ser en su estado de aparición adánica. En esta posición, el único medio que tiene el hombre sería el lenguaje poético.

De ahí que el lenguaje poético tiene que romper con esa estructura del concepto y el lenguaje, pero no puede del todo porque la poesía está atada a un lenguaje. Así que de algún modo hay un límite que la poesía no puede sobrepasar, que es el impuesto por el lenguaje que está usando. Y por eso en la *Jitanjáfora,* por ejemplo, que puede considerarse en cierto aspecto como una forma ínfima de la poesía, también puede verse desde otro punto de vista como el esfuerzo desesperado para romper total y definitivamente con el lenguaje. No lo consigue totalmente porque la poesía está atada finalmente al concepto, cuando desaparece el concepto ya no se encuentra la poesía por

más que quiera. De modo que hay una especie de impotencia última de la poesía por lograr su objeto, es decir, por ir más allá de lo que el lenguaje le permite.

Esto explica en parte el hecho de que la poesía haya sido vista como una especie de empresa imposible. El drama existencial de Mallarmé fue el no haber conseguido trascender al ser a través del lenguaje. Sartre hace notar, en un estudio sobre Mallarmé que estuvo varias veces al borde del suicidio. Como en muchos poetas se ve en él una vida trágica; la poesía es peligrosa, tiene un aspecto peligroso, demoníaco. No sólo peligroso y demoníaco, como se diría hoy en la jerga psicológica, desestructurante psíquicamente; finalmente la psique viene armada con un escudo de defensa, que es el esquema racional; sin eso uno se pierde. Posiblemente ése sea el drama de Hölderlin; aparte de muchos otros factores que pudiera haber: esa entrega total y tomar la poesía como *la* empresa vital puede costar mucho.

Pero cuando se llega a esta ruptura del lenguaje como lenguaje mismo, entonces sí la traducción se hace directamente imposible. De hecho toda poesía es intraducible en la medida en que hay una música y un orden conceptual propios de cada lengua, por próxima que sea una a otra; pero cuando ya se llega a la ruptura sintáctica o incluso a esa forma tan particular de ruptura sintáctica que es el juego de palabras, entonces ya el texto se hace totalmente intraducible.

XX

EL LENGUAJE POÉTICO COMO ENIGMA

Retomando un poco lo que veníamos diciendo sobre la poes1a y el lenguaje podríamos decir que el lenguaje poético o bien destruye la cosa, por ejemplo en el lenguaje poético de la jitanjáfora en el que no hay cosa sino sólo sonido, o bien la extrañifica, si se me permite el neologismo, la hace extraña, al sacarla de su cotidianeidad. Y habíamos señalado que ese extrañamiento sirve a la protoimagen y puede estar relacionado por ejemplo con la forma, con el ritmo, con nombrar la cosa de un modo metafórico o bien, y esto es más importante, eludiendo el nombre: esta evitación emparienta al lenguaje poético con el enigma.

Reflexionando sobre el enigma, por ejemplo el enigma que plantea la esfinge a Edipo (qué animal anda en cuatro patas cuando es pequeño, etc.) me parece que el enigma lo que hace es despertar una especie de vigilancia consciente, lo que en la terminología de los budistas suele llamarse un advertimiento (*awaveven*: estar consciente), que se parece bastante a ese redescubrimiento de la cosa través del lenguaje poético. Literalmente el término sánscrito significa presencia de conciencia, es decir, la

conciencia que está consciente a la presencia del objeto mismo. Cuando la conciencia se concentra en el objeto de alguna manera el objeto aparece como peligroso.

Pero se puede hablar también del aspecto sutil de las cosas. En cierto modo desconceptualizar la cosa de su red conceptual habitual y reconceptualizarla, representa una victoria sobre el peligro, porque la cosa queda incorporada a una red analógica en la que cobra su sentido. Para explicarlo con el propio ejemplo: cuando Edipo resuelve el enigma que le propone la esfinge ha adquirido la conciencia de que la vida humana encierra un peligro pero al mismo tiempo ese ser humano queda incorporado a esa prueba analógica que corresponde al devenir universal, y entonces esa realidad pierde peligro al incorporarse al ciclo de lo real, que el ser humano descubre cuando descubre su propia naturaleza. De todos modos, el enigma acerca el conocimiento del ser humano a sí mismo a través de las cosas.

Así la cosa queda absorbida en su misterio y, al mismo tiempo, liberada de sus aspectos peligrosos e incorporada a la rueda analógica que la sostiene y que sostiene al sujeto que la conoce. De manera que siempre encontramos que el lenguaje poético (en una forma morigerada, lo mismo que pasa con la vivencia de lo sagrado, con las teofanías) es un instrumento por el que se acerca al ser humano a realidades muy tremendas pero de manera liviana, de modo que le sea realmente accesible.

Ahora bien: no todos los acercamientos son livianos. El acercamiento a este tipo de realidades, por ejemplo a través de una vía religiosa en general como la vía de los misterios, es altamente peligrosa. Esto mostraría la diferencia que hay entre vivir las situaciones límite del destino y el vivirlas a través de la catarsis en la tragedia. Con la poesía ocurre lo mismo: es una forma asequible de ciertas cosas que serían muy difíciles de encarar de un modo corriente. De hecho la metáfora, que en la terminología actual se denomina símbolo, es un conjunto de imágenes que suscitan asociaciones no racionalmente definibles, por lo que no es una clara representación del objeto. Eso deja libre a la cosa para reubicarla analógicamente o bien para amortiguarla, es decir, revelando ese peligro que tiene la cosa o bien transformándolo en símbolo. Aparte del hecho de que en principio toda forma del lenguaje poético corresponde a una teofanía, además esa teofanía puede ser de tal naturaleza que revele al mundo como símbolo.

Hay, además, un modo de ver la poesía como delirio, por el que el poeta es una especie de loco, de maníaco, como aparece en Platón. Esto nos lleva a otra observación: el poeta muchas veces no sabe lo que dice, literalmente. El caso de Goethe, ya mencionado, que en su ancianidad decía que no sabía todo lo qué había querido decir en la segunda parte del Fausto. Es decir, a veces ni siquiera la lente del que lo compuso es capaz de explicar el poema y esto se relaciona con la palabra profética en boca de la pitonisa, de la Sibila. Esto de decir algo sin saber lo que se quiere decir pero comprendiéndolo, no es algo excepcional, es particular de la poesía. En ese sentido puedo transmitir una experiencia personal: hace más o menos un año le dije a un amigo que cada día comprendo más y entiendo menos. No sé qué quise decir con eso, pero sé que es así. Y hace muy poco tiempo entendí lo que quise decir: comprender (*comprehéndere*) es captar un objeto como tal y ubicarlo en un contexto dentro del cual tiene sentido pero entender (*inténdere*) es ensartar el objeto, asaltarlo y atraparlo en su propia naturaleza; pero yo no sabía qué había querido decir. En este tipo de revelación de que la realidad es un misterio que se da a través de la palabra, se ve lo que dice Heidegger: el lenguaje habla (no el hombre) en el hombre. Entonces creo que en el poeta se da eso de que se dice pero no se sabe exactamente lo que se está diciendo; se parece, es un paso hacia la comprensión.

Y ya que estamos agregamos algo: hay un paso más allá que es la real captación de la cosa. En un artículo Pieper, un fi1ósofo católico importante, señala que Santo Tomás dice de modo explícito que realmente no conocemos la esencia de la cosa: la podemos captar, pero no conocerla realmente. En esto hay una cierta similitud en la medida en que el modelo que hemos propuesto es válido por el hecho de que el poeta capta el universal, o sea la esencia, en la singularidad del objeto; pero la capta de esa manera sólo, en esa especie de intuición que le dio la protoimagen que aparece y que lo domina. Es posible que haya un paso más allá, para decirlo de la forma más radical posible, y es que la conciencia alcance un conocimiento angélico, en que la cosa sea contemplada desde más allá de su esencia. Ese conocimiento es por supuesto incomunicable a los otros seres humanos a través de la experiencia, como la experiencia de un color por ejemplo. No obstante, así como a un ciego se le puede transmitir la experiencia de un color a través de un sonido, por ejemplo, del mismo modo suponiendo que alguien haya tenido esa experiencia del conocimiento angélico transupraesencial, para comunicarlo al resto de los seres humanos tendría que hacer el sacrificio de volver a la palabra y la palabra poética es la única que expresa esa esencia. Es el caso de los poetas sapienciales, el más típico es el de los poetas místicos como San Juan de la Cruz, que no escribe porque le gusta o porque esté inspirado sino que escribe para enseñar: es la píldora dorada a través de la cual se da esa doctrina teológica que después se explicita en los comentarios. Desde éste, que es uno de los ejemplos más claros de conocimiento angélico, hay descenso a través del lenguaje para hacerlo caritativamente captable por el ser humano que está inmerso en la historia. El poeta, entonces, está en una especie de posición intermedia, en vez de dominar esta visión angélica por la cual hace el sacrificio de la palabra, por medio de esa especie de delirio padece esa experiencia y a través de la protoimagen la concreta en poesía donde la cosa queda sí diluida, amenguada y al alcance del hombre corriente.

Ahora qué pasa cuando la palabra fracasa, porque a veces la palabra fracasa; recuerdan *La cautiva* de Echeverría: excepto esos cinco primeros versos, todo el resto es un fracaso poético que se acentúa a medida que avanzamos en el texto. Fracasa a veces en el *Martín Fierro*, que es un hermoso poema, por ejemplo cuando Martín Fierro, que es un paisano cree que los pajaritos hacen su nido en el pasto. Y si quieren ver otro fracaso del lenguaje escuchen esto: "América, eras niña todavía/ allá en aquellos tiempos inmortales/ cuando atónito el mundo te veía radiante de hermosura y gallardía/ alzando por banderas tus pañales". Es de Olegario V. Andrade. Es un espantoso fracaso del lenguaje, porque a lo mejor pudo haberse dicho de otra manera. Por ejemplo, hay una oda a la vacunación antivariólica, de Quintana pero está bien escrita, ahí el lenguaje no ha fracasado; lo que ha fracasado es la mentalidad de Quintana al escribir sobre la vacunación antivariólica, pero también se ha cantado a la agricultura en la zona tórrida. Acá falla la índole misma del poeta, pero el lenguaje posiblemente no, puede haber encontrado la forma de decirlo; en este poema de Quintana que estamos citando, el lenguaje parece adecuado a ese mínimo de belleza que tiene que tener un poema; lo otro es una especie de profanación. Entonces cuando se fracasa en el lenguaje la forma entra en una materia inadecuada: de algún modo el arquetipo no encontró la forma adecuada y quedó esa especie de pseudopoesía.

Más grave es el otro problema: ¿qué pasa cuando hay lenguaje poético y no hay protoimagen? El caso típico es la poesía hecha por autómata (como hay música hecha por autómata). En realidad mucho antes de la existencia de las computadoras esta idea la tuvo Valery; según él sería posible imaginar el conjunto de todas las combinaciones

del lenguaje en un texto límite y ahí estarían contenidas todas las poesías posibles, en la medida en que algunas combinaciones de términos pueden dar un poema o el equivalente; podría ocurrir que si uno no supiera que están hechas por azar se lo atribuiría a una inteligencia poética, es decir, que se podría ver una protoimagen y habría una interpretación posible de ese texto. De modo que objetivamente no es inapropiado concebirlo.

Ya habíamos dicho que el lenguaje poético en lugar de ser la captación de un objeto, puede ser una especie de captación de la totalidad; y señalamos dos formas: una es el poema filosófico, donde el poeta lo que hace es objetivar, universalizar una actitud posible del ser humano ante el cosmos; y la otra es cuando objetiva una cierta actitud del ser humano ante el universo. En este sentido un poema puede ser filosófico. Así en el poema ya citado de Leopardi, *La ginestra*, lo que lo hace ser un poema no es el contenido filosófico del poema sino el modo en que objetivamente pone de manifiesto una actitud posible del ser humano ante el mundo; como Shakespeare que, en los monólogos en que los personajes filosofan, es poeta no porque pone filosofía en los labios de los personajes sino porque encarnan una actitud ante el mundo.

Macbeth, V, 5, 19-28

To-morrow and to-morrow and to-morrow	Un mañana, un mañana, otro mañana
creeps in this petty pace from day to day,	se arrastra de a pasitos, día tras día,
to de last syllable of rrecorded time,	hasta la última sílaba del tiempo registrado,
and all our yesterdays have lighted fools	y cada ayer ha iluminado a estúpidos
the way to dasty death. Out, out, brief candle!	el camino a la muerte polvorienta. ¡En fin, candela breve!
Life's but a walking shadow, a poor player	No es más la vida que una sombra andante, un actorzuelo
that struts and frets his hour upon the stage	que pisa fuerte y desperdicia su hora en escena,
and then is heard no more. It is a tale	y no se oye más de él. Es sólo un cuento
told by an idiot, full of sound and fury,	dicho por un idiota, lleno de ruido y furia,
signifying nothing.	y sin sentido.

En estos casos, lo que hace además que el poema sea una revelación es el hecho de que las ideas que el poema expone, aparte de que puedan verse como verdaderas o falsas, son la expresión objetivada de una actitud posible del ser humano ante el mundo. Desde el punto de vista de un filósofo, lo que importa es si es verdad lo que dice, uno asiente o no a la verdad de lo que el filósofo está expresando. En cambio, cuando uno lee un poema filosófico como poeta no le importa si la filosofía expresada es verdadera o falsa. Lo que le importa es que se trata de una especie de universalización de una actitud posible del ser humano ante el mundo.

Desde esta perspectiva, hay un punto en que la filosofía no puede seguir más y tiene que recurrir al lenguaje poético Y esto nos lleva a otra cosa más: la poesía puede ser vista como un instrumento del conocimiento del ser; en un poema filosófico uno está observando dos puntas al mismo tiempo: por la una, está la poesía como reveladora de una actitud posible ante el mundo; por la otra, si lo que interesa es lo filosófico mismo, el hecho de que sea o no un modo de investigar al mundo.

Un caso puntual es el de la poesía oriental, que tiene como característica el hecho de que canta la totalidad en un instante; por eso (y otras causas) son difíciles de traducir y seguir, para nosotros los occidentales. No vamos a encontrar una anécdota, sino la captación inmediata del instante en su eternidad, como un hecho purísimo, por lo que se pueden comentar pero siempre con el riesgo de perder algo en ese comentario.

Siempre hay algo detrás que no se consigue penetrar, como si detrás del hecho estuviera su imagen platónica.

XXI

REDONDEANDO

Vamos a tratar de sacar algunas conclusiones, a pesar de que las sesiones han tenido siempre un carácter no del todo predeterminado sino que se ya que se han ido armando sobre las reflexiones y explicaciones. Ante todo, lo que hemos tratado de hacer es presentar un modelo para la teoría poética, con todo lo que implica un modelo, es decir, que no pretende agotar el objeto (ni siquiera la realidad del objeto), sino que pretende dar del objeto un escorzo conducente para determinados fines y, además, deja siempre interrogaciones abiertas ya que un modelo, cuando es válido, es infinitamente multiplicable en pequeños modelos derivados.

La propuesta que hemos desarrollado es un modelo inusual, pues a diferencia de los modelos habituales, tanto para lo poético como para otras disciplinas, este modelo no depende exclusivamente de criterios empíricos sino que a su vez remite a un modelo metafísico subyacente que le da su sentido; de ahí su carácter inusual. De modo que mi idea es sacar una especie de síntesis conclusiva y para algunos puntos dar ciertas aclaraciones que no sé si van a ser suficientes.

Ante todo hay que diferenciar lo que podemos llamar la apreciación poética de le crítica poética. Apreciación en el sentido inglés del término *appreciation* es, digamos, el acercamiento vivenciado al texto, que desde el punto de vista que proponemos es lo fundamental, lo esencial. Después está la crítica, que se relaciona con la técnica; para nosotros se trata de una cuestión secundaria y es en lo que se apoyan las técnicas de análisis del texto. Al decir que ponemos el acento en la apreciación queremos decir que estamos tratando de restituirle al arte el papel que tuvo en toda civilización normal, esto es, vemos en la obra poética una obra de arte para lograr un cierto efecto: la función del arte es importante pero como efecto que produce en los destinatarios y no por el análisis

técnico que puede hacer el crítico o especialista; por ejemplo, de un cuadro un especialista puede dar cuenta de los detalles técnicos que el pintor usó, como un musicólogo de una partitura, pero no es la partitura lo que le importa al que escucha música ni el detalle de la pincelada para el observador no crítico, sino que eso queda incorporado a su apreciación total, lo que llamo la apreciación del objeto.

Por supuesto que la crítica técnica tiene un papel muy importante, pero que paradójicamente hace del papel del crítico algo muy modesto y muy resbaladizo. Frente a una obra poética en la que, por ejemplo, el autor haya sido fiel a su protoimagen, el crítico no tiene absolutamente nada que decir, esto es, no puede ponerse a valorar esa obra, ya que no tienen absolutamente ningún sentido las discusiones sobre si tal o cual parte de Eliot o de *La divina comedia*, son o no poesía: son lo que son y en la obra del que lo hace, en la medida en que ha sido honesto, esto es una obra poética cumplida. Es decir, no se puede hacer una apreciación valorativa de la obra desde el punto de vista de invocar al autor; puede hacerse quizá invocando una época, pero en este sentido lo que se tomaría en cuenta sería la reacción del público más que la obra en sí. Si el artista es fiel a sí mismo, la crítica no puede aportar nada frente a eso y la gente hace muy bien en no hacer caso a la crítica. Éste es el papel modesto de la crítica. Como decía un pintor amigo mío, yo doy mi medida y mi medida es ésa. Pero en cambio, el crítico tiene un papel posible de ayuda al poeta, en la medida en que su conocimiento técnico le lleve a mostrarle que una parte es incoherente dentro del conjunto en esto o en esto otro; esta zona del cuadro, por ejemplo está insuficientemente trabajada en color en relación con esta otra zona. Eso puede ayudar pero el crítico también puede equivocarse, porque puede ser que en esa zona del cuadro el trabajo haya sido menor porque responde a un significado correspondiente de la protoimagen. Estamos en una situación insoluble como ante tantas situaciones humanas También el crítico puede ayudar de otra manera, de un modo indirecto. Leer la apreciación crítica sobre la obra de otros, también lo ayuda a uno a construir; cuando uno lee buenos trabajos críticos sobre obras de otros autores, va incorporando una apreciación técnica que se puede reflejar en el momento en que uno tenga necesidad de expresarse.

Otro papel importante de la crítica es la de ser una apreciación cultural: una obra puede ubicarse dentro de una civilización y reflejar la apreciación de esa civilización, como parte de una cultura. En este punto nos parece útil diferenciar entre apreciación y gusto. El gusto es subjetivo y está en relación con la afinidad entre el receptor y el productor. La apreciación, en cambio, es objetiva o, por lo menos, culturalmente intersubjetiva.

De modo que la objetividad de la apreciación está, cuando mucho, restringida por **el** área cultural a la que pertenecen el autor y el lector. Eventualmente, creo que esa limitación puede superarse, pero implica una información previa del receptor sobre los valores culturales de época inmersos en la obra. Por ejemplo, supongo que la lectura del *Ramáyana* por un occidental debe ser la cosa más aburrida del mundo, así para un francés del siglo XVII o XVIII Shakespeare es algo absolutamente impotable: tuvieron que esperar al romanticismo para apreciarlo.

El modelo que estamos proponiendo sostiene que la poesía es un modelo objetivo. Esta objetividad de ningún modo es una reducción racional: el método hermenéutico, es decir, el método de interpretación del texto que viene después del análisis estructural para llegar al sentido que contiene el texto, naturalmente tiene que expresarse en conceptos. Pero la prueba de que la objetividad no la da la reducción racional está ejemplificada con esos textos poéticos cuya verdad uno acepta aunque no

los entienda. A propósito recuerdo unos versos de Molinari: "No es la paciencia de la sangre la que llega a morir sino el polvo que se calienta entre las uñas". Eso es verdad, pero no sé lo que quieren decir. Ésa es la verdad de la poesía: la verdadera poesía es una intuición reveladora, un relámpago de comprensión que si uno quiere transmitirlo tiene que reducirlo a una expresión de tipo racional, como pueda, pero esa reducción empobrece el texto y por eso hay que volver a él para que sobre la base de ese apoyo racional se capte lo que el texto realmente dice, exactamente como para el musicólogo, la captación racional de la partitura no puede nunca equivaler a la captación intuitiva de la melodía. Con esta restricción, podemos hablar de la objetividad del texto poético.

Insisto en que objetividad no es coincidencia. La objetividad siempre es relativa a la posición del sujeto, inclusive en lo casos en que el sujeto sea un científico. Por eso decíamos que la fenomenología moderna de principios de siglo, coloca las capacidades impresivas de los objetos en los objetos mismos, no en los sujetos: la tormenta, la montaña, de por sí son imponentes; el excremento, 1a cucaracha, de por sí son repugnantes, etc. No se trata de elementos puramente subjetivos sino que la subjetividad reacciona a condiciones objetivas del objeto. Inclusive estamos aludiendo a que la captación de esa objetividad es superior a la captación de la objetividad científica. Como decía Aristóteles con respecto a la tragedia, que es más verdadera que la historia.

Dicho esto, partamos de la objetividad del texto poético para explicar la objetividad del modelo poético que estamos proponiendo, que sostiene que la palabra poética es simbólica en el sentido de mitigadamente teofánica. Mitigadamente porque, digamos, acolcha el impacto de la revelación teofánica que puede ser terrible. La poesía puede actuar como protector para que la revelación teofánica sea menos traumática. Tomando la palabra poética como símbolo, el símbolo viene a ser el arquetipo en el sentido de la idea platónica y la palabra poética la manifestación simbólica de este arquetipo. De modo que si vemos el símbolo de esta manera:

arquetipo (forma, como eidos) "contenido"	significado
resplandor (forma, como forma ling.) "forma"	significante

ambos planos vendrían a ser la misma cosa. A nivel del símbolo, significado y significante no son dos cosas distintas, sino la misma cosa.

En el signo saussureano el significante es el portador del significado; en el caso del símbolo que estamos proponiendo, como en el caso de Beatriz para Dante, el significado es el significante mismo, no son dos cosas distintas, por un misterio de transustanciación, asimilándolo al término de la cultura cristiana. Es una manifestación mitigada del significado inaccesible a la conciencia humana en cuanto humana, para que el arquetipo se haga presente a la conciencia humana, tiene que encarnarse en algo sensible a esa conciencia, que es el significante.

Ese resplandor de la forma es aquello que en última instancia se vivencia como poesía y se vivencia específicamente como lo lírico; por eso habíamos dicho que lo específicamente poético es lo lírico, por su afinidad con la música, que es arte en la medida en que capta un ritmo cósmico o, mejor, capta la ritmicidad cósmica. Por eso se

ha hablado de la objetividad de la música litúrgica; sin entrar a tratar en profundidad el asunto, podemos decir que la música litúrgica transmite objetivamente cierto ritmo cósmico que se mantiene, aunque subjetivizado, en la música ulterior.

Entonces si lo lírico es captar un ritmo cósmico, en la poesía el ritmo cósmico se capta no como ritmo musical sino como ritmo conceptual. No es que la poesía sea música pero tiene cierta afinidad con la música en sí misma.

La captación del arquetipo poético se diferencia de la captación filosófica en que en la captación poética el arquetipo se revela en el ente singular: es decir, la revelación del arquetipo en la filosofía es abstracta, en la poesía es concreta. En esto hay una superioridad de la poesía con respecto a la filosofía porque el arquetipo al ser captado en el ente singular se revela como realidad no dual (trascendente e inmanente). De otra manera: lo que en filosofía es un problema, la relación entre inmanencia y trascendencia, en la poesía queda superado, porque el arquetipo, la trascendencia, se capta en la propia inmanencia. Por eso que la experiencia filosófica no puede enloquecer, la poética sí.

Jalfen lo dice muy bien: la poesía revela al ente en su aparecer y el ente se revela como arquetipo en el fenómeno. Esto muestra cómo por caminos distintos podemos llegar a conclusiones semejantes.

Como consecuencia de esto, desde el punto de vista técnico el lenguaje poético es destructivo porque destruye la red lingüística. Desde el punto de vista operativo, la poesía celebra, en el triple sentido de que festeja (la desaparición del ente, del ser), repristina (vuelve a los orígenes, a la visión adánica) y, en este sentido, revela (muestra el ente en su realidad esencial, en su aparecer. En términos de Heidegger, nombra lo sagrado, por eso es teofanía; donde nombrar lo sagrado no es dar nombre sino evocar).

Pero lo sagrado tiene, ya lo hemos señalado, su aspecto sombrío; para decirlo de un modo rápido, está vinculado con lo fascinante Este aspecto fascinante, dionisíaco, tónico (*tonio*: perteneciente a la tierra) es el aspecto femenino, que por una parte tiene un aspecto virginal, salvífico, materno (no sólo en el cristianismo sino en el hinduisno: hay una veneración por la *sakti*, la *maya*), pero tiene también su aspecto maligno, maléfico (la madre terrible de los psicoanalistas). Y ese aspecto femenino, con su ambivalencia, se debe al arquetipo en la medida en que el arquetipo se encarna en la materia, que es justamente lo individualizante, es decir, la individualidad.

Lo dionisíaco es fundamentalmente orgiástico y tiene un cierto aspecto horrible, que puede aparecer en forma de lo escarnecedor (por ejemplo, la poesía de escarnio), de lo maligno, de lo diabólico, de lo demoníaco; y así como lo apolíneo conduce al ascenso, lo dionisíaco lleva a lo descendente, que son los dos aspectos de lo sacro. El mal aparece como una imagen invertida del bien, estos es, de algún modo como una especie de símbolo negativo, como una imagen invertida del arquetipo.

Si volvemos al ejemplo de Beatriz, evidentemente hay una cierta oposición entre pensar la sabiduría divina en su absoluta transparencia y pureza, y el cuerpo de una mujer, por el solo hecho de todo lo que tiene de perfecto e imperfecto un cuerpo. En este sentido decimos que los símbolos son reflejos de aquello que simbolizan y aunque reflejen como un espejo más o menos distorsionante, mantienen sus cualidades positivas, ya que es símbolo de algo superior. Aunque por esta distorsión el símbolo se convierta en algo negativo, sigue siendo una especie de símbolo negativo del bien correspondiente.

Esto explica por qué hay un camino peligroso posible por el cual se puede intentar llegar al bien a través del mal. No sé si es un camino practicable, pero la posibilidad está y Baudelaire la ilustra en la estructura de *Las flores del mal*: todos los elementos positivamente religiosos están en la primera parte y a medida que vamos avanzando en el mal, nos vamos sumergiendo en los aspectos más negativos, hasta llegar a esa letanía a Satán. Por otra parte, esto es muy explicable según la teoría topológica de la gestaltheorie: si el camino a lo superior está cerrado, entonces se hace un rodeo y se trata de llegar por el otro lado, lo que puede ser muy peligroso porque el sujeto se puede confundir. Por eso, tal vez, la poesía resuelve la cuestión de la oposición inmanencia-trascendencia: el problema filosófico discursivo de la trascendencia presente en la inmanencia puede deslindarse en esa famosa frase "Lo que está arriba es como lo que está abajo, lo que está abajo es como lo que está arriba para que se cumpla el misterio de la cosa única" (es el comienzo de la *Tabla de esmeralda*[45]**,** esa obra primaria de la alquimia, que tiene su sabor poético).

Acá conviene recordar al epígrafe que puso Freud a *La interpretación de los sueños* y que Guénon cita análogamente en uno de sus capítulos de *El reino de la cantidad*: “Superos si nequeo movere, / Acheronte movebo” (si no puedo mover los dioses superiores moveré los del Aqueronte", moveré los del Infierno: si no puedo mover a los arriba moveré a los de abajo).

Es un camino peligroso, pero la poesía también está ahí. Suele llamarse a eso, la filosofía o la poesía de la crueldad. Eso le pasa muchas veces al hombre moderno, por la situación histórica en la que está sumergido: busca lo que ha perdido en lo que lo aparta más de eso que anda buscando. Desgraciadamente no se trata de un descenso a los infiernos, en sentido tradicional, que supone que el que desciende está iluminado y trata de disipar la luz de la tiniebla interior, sino que se desciende a las tinieblas para tratar de encontrar en ellas la luz que por el lado de la propia luz no se obtiene.

Pasemos ahora a hacer una referencia sobre el poeta como teorizador de la poesía. Es importante saber qué dicen los filósofos pero también los poetas sobre la poesía. Gran parte del modelo, gran parte de los fundamentos metafísicos tácitos, se basan en el testimonio que proporcionan los propios poetas.

Hay dos tipos de poetas en cuanto a su reflexión sobre la poesía: uno que podríamos llamar *técnico* y otro *erótico*, en sentido platónico. El técnico es aquel que se ocupa básicamente sobre los fenómenos de la creación poética; por ejemplo, Molinari cuando le preguntan sobre la poesía responde hablando sobre la creación; o Valery, que está constantemente hablando sobre el tema de la creación poética. El erótico, en el sentido de *eros*, el amor que busca lo que le es superior, amor como *dínamis* en el sentido de tendencia de lo imperfecto a lo perfecto (a diferencia del *ágape*, que es el amor de lo superior que desciende sobre lo inferior).

En ese sentido el poeta tiene una ventaja sobre los demás artistas en el sentido de que es un profesional de la palabra, a diferencia de escultores, pintores, etc. que no están habituados a expresarse reflexivamente con la palabra. Por otro lado, los poetas, como todos los artistas, tienen una tendencia a sobregeneralizar, pues hay en ellos algo de maníaco en sentido platónico, esa decir, de loco Esta tendencia a la sobregeneralización lo lleva a creer que lo que él experimenta está más allá de lo experimental. Por ejemplo, cuando a un artista plástico se le lee a Plotino, el artista tiende a creer que él conoce lo que Plotino está diciendo, porque hay cierta similitud en la cuestión; no se da cuenta la enorme distancia que hay entre su pequeña experiencia y la magnitud de la experiencia del que ha conocido el arquetipo frente a frente. Ésta es una consecuencia del temperamento artístico

[45] Tabla atribuida al Muslim alquimista arRazi, escrita durante el reinado del Califa al Mammun (813-833) [N. del E.]

con que hay que contar. Los artistas son lo que son y hay que aceptarlos así, lo que importa es lo que hagan, pero de todos modos hay que tener cuidado con la apreciación tienen ellos mismos de su quehacer.

Otro tema es el valor formativo de la poesía. Esto guarda relación con lo que hemos dicho en el sentido de que lo que importa para el modelo que hemos planteado es la apreciación en ese sentido objetivo: el efecto que produce la poesía en el oyente o en el lector como miembro de una cultura, en lugar de los aspectos técnicos del análisis. Habíamos hablado de una civilización zoológica y sostenido que, con motivo de la primera, segunda y tercera oleada de la revolución tecnológica nos acercamos cada vez más a una civilización en la que el ser humano es concebido como una especie zoológica más, sin otras necesidades que las de cualquier especie animal, es decir, crecer, nutrirse, reproducirse y, eventualmente, evitar la muerte. Esto es una civilización zoológica.

En un lapso de tres o cuatro siglos el hombre occidental se ha llegado a convencer de que es un animal que ha desarrollado la razón, pero en esa perspectiva, la razón es exactamente como los pseudopodios de una ameba o como las branquias de un pez: un órgano que tiene esa especie animal. Con perdón de Aristóteles, podemos llamarla una posición aristotélica; no es que sea propia de Aristóteles, pero un punto de vista aristótelico deformado por muchos siglos nos ha llevado a esta posición empirista. Y la culminación extrema del hombre, como especie zoológica racional, es justamente la brutalidad tecnológica de nuestros días.

Precisando un poco más, la cuestión es visceral: no se trata de lo que uno (el hombre occidental moderno) piensa sino lo que siente. En las lenguas germánicas en general hay una distinción de la palabra *feel* (sentir), que corresponde a dos cosas: sensación (sentimiento) – comprender (pensar). El primero es el sentir afectivo, el segundo es el pensar como sentencia; aquello que se siente, que se experimenta como verdadero, que es distinto del pensar racional, mental; es un pensar visceral, como un pensamiento desde las tripas no desde el seso. Por ejemplo, cuando uno es joven sabe que se va a morir; cuando se tienen setenta y cinco años, por ejemplo, también lo sabe pero de otra manera; es la diferencia entre un saber mental y un saber visceral. Lo mismo se da en otros tipos de conocimiento: una cosa es saber el teorema de Pitágoras y manejarlo, y otra es saberlo visceralmente y sentir todas sus implicancias. Es la diferencia entre un saber mental y un saber experimentado, vivido y encarnado en uno

Este desarrollo tecnológico, que aparta al ser humano cada vez más de la realidad natural, tiene su propia inteligencia. En esa posición zoológica "inteligencia" indica "capacidad para resolver problemas", con lo que una máquina viene a ser inteligente. Y entonces en un mundo así, la poesía aparece como una apertura a través de la cual se vislumbra la posibilidad platónica, esto es, la posibilidad de una realización propiamente humana en cuanto a la esencia arquetípica del hombre, no como una especie animal: "conócete a ti mismo y sé quién eres", no eres un animal.

La poesía permite ver que hay una especie humana no como especie animal sino del ser humano, como decía Platón: somos plantas celestes, árboles invertidos.

Relacionando esto con la tarea docente concreta, surge algo paradójico: ¿cómo hacer que el estudiante secundario, por ejemplo, que no tiene un interés específico capte esto en la medida de sus posibilidades? Que por un lado capte la visión adánica, como el contenido del poema, y el resplandor, o sea la música de lo lírico, en la forma. Creo que lo primero, es decir, la captación de la visión adánica, es el mostrar cómo el texto de alguna manera transfigura el objeto haciendo ver cosas que habitualmente no se ven, revelando el objeto o revelando una experiencia que uno conoce pero de la que no era

completamente consciente. Y por otra la parte, en el aspecto que tiene que ver con la forma, con algo que alguna vez me dijo una de las personas más inteligentes que he conocido, la profesora Martha Salotti: me decía que ella cuando enseñaba, hacía que sus estudiantes, chicos de escuela primaria, leyeran en voz alta y les remarcaba: "Pero pronuncien bien, hagan que la poesía se les deshaga como una fruta en la boca". Esto, sentir la poesía como una fruta que se deshace, sabrosa, llena de jugo y de pulpa, es esencial para captar el esplendor de la forma. Y si le suma la comprensión de que el objeto se ha transfigurado, esto puede ayudar a captar la esencia de la poesía: no es lo mismo decir "no hay sol" que "está nublado".

Llegados a este punto no podemos dejar de mencionar los límites de la poesía. Se me ocurre que es posible establecer una clasificación: 1. tenemos una *poesía sapiencial*, en la que el poeta conoce y sabe qué quiere decir su protoimagen. Esto tiene dos aspectos posibles; uno, *anagógico*: el poeta sabe adónde está llevando al lector u oyente; y otro que podemos llamar *erótico* en sentido platónico; 2. tenemos lo que yo llamaría *poesía exploratoria*, en la que el poeta no sabe exactamente lo que es su propia protoimagen, pero sabe que lo está llevando a algo y trata de buscarlo; la mayoría de las poesías son así; 3 tenemos también la *poesía epidérmica*, en la que el poeta se entrega simplemente a la protoimagen y la trabaja dejando que ella trabaje de por sí sola (los llamo poetas epidérmicos porque están aferrados a la gloria de lo sensible: un filósofo alemán había señalado que lo más expresivo del hombre está en la epidermis).

De un modo extraño, o no tan extraño si tenemos en cuenta que lo que está arriba es como lo que está abajo, la poesía epidérmica es la que más se acerca a la poesía sapiencial, porque revela la cosa en su gloria, vale decir en el esplendor de su arquetipo; García Lorca, por ejemplo.

Dentro de la poesía sapiencial llamada aquí anagógica, hay un punto de trascendencia de los límites: es el caso en que la poesía es un descenso no un ascenso, porque la conciencia del poeta ya ha tenido acceso al arquetipo en un grado equis, de modo que no necesita hablar ni puede hablar, está condenado al silencio porque el arquetipo no es expresable, porque Dios no es expresable, pero el acto caritativo (por ejemplo San Juan o los místicos musulmanes) por el cual el poeta consiente descender a la palabra hace que se ubique más allá de la protoimagen y, por supuesto, la única forma para transmitir eso es la simbólica y por lo tanto poética. Creo que son éstos los poetas que se ajustan al decir de Guardini, reiteradamente aludido, que cuando ellos hablan el universo se estremece en sus cimientos, como el caso de Dante o Shakespeare.

Pero como decía Rilke en uno de sus primeros poemas a Orfeo:

> Para un dios es fácil. Pero, dime, ¿cómo
> ha de seguirlo un hombre con su lira?

Si se alcanza ese estado, el poeta está unificado pero la unificación trasciende a la poesía para llegar a la unificación total del "conócete a ti mismo"; sólo entonces la poesía sobra. Uno de los maestros del zen, contemporáneo[46], llegó a destacarse mucho en poesía pero la abandonó porque decía que la poesía iba a distraerlo de su verdadero trabajo, que era la iluminación. De modo que hay una forma excepcional, absoluta, en que la poesía es un acto de misericordia y es un acto de ágape, es decir, de amor descendente como el amor divino.

[46] *Carne Zen. Huesos Zen*. Colección de escritos zen y pre-zen, compilados por Raúl Reps. Editorial Estaciones, Buenos Aires, 1989.

Pero fuera de esto, en los casos en que se trata de un ascenso, la poesía es un umbral ya que no puede pasar de ahí, esto es, la poesía no reemplaza a la sabiduría realizativa, a pesar de lo que los poetas crean. Se queda en el umbral, pero así como la poesía supone un umbral del que no pueden pasar, ese umbral supone una puerta; entonces la poesía por lo menos muestra que hay una puerta posible. Cosa muy distinta de cuando se borra enteramente el umbral y no se sabe de la existencia de puerta alguna.

Ahora bien, la conclusión de todo esto es que la civilización zoológica, incluso a través de las formas modernas de la religión, encierra al ser humano en un ámbito en el que ya no sabe que hay un umbral. Y entonces ocurre una situación en la que la poesía llega a ser el último recurso que tiene el hombre en la civilización zoológica para no quedar aprisionado en ella.

Final: por eso es importante la enseñanza de la literatura, porque a los alumnos lo único que les queda es ese hueco por donde poder escaparse. Esto, dentro del modesto papel escolar que le queda a la poesía, no es poco.